



PROYECTO DE CONSERVACIÓN

MARTIRIO DE SANTA LUCÍA

ÓLEO SOBRE LIENZO

PARROQUIA DE SAN SEBASTIÁN. SEVILLA

Julio de 2017



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA



ÍNDICE

I. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVO DEL PROYECTO.....	3
II. METODOLOGÍA PARA LA REDACCIÓN DEL PROYECTO.....	3
III. MEMORIA DESCRIPTIVA.....	4
III.1. TÍTULO.....	4
III.2. ANTECEDENTES Y CONDICIONANTES DEL PROYECTO.....	4
III.3. FINALIDAD Y OBJETO.....	4
III.4. AGENTES.....	4
III.5. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN.....	6
III.5.I. FICHA CATALOGRÁFICA.....	6
III.5.II. ESTUDIO TÉCNICO.....	7
III.6. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS.....	33
III.6.I. LIENZO.....	33
III.6.II. MARCO.....	35
IV. MEMORIA TÉCNICA DE INTERVENCIÓN.....	44
IV.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS. NORMATIVA.....	45
IV.2. PROPUESTA DE TRATAMIENTO.....	46
V. LIENZO.....	47
VI. MARCO.....	49
VI.1. CRONOGRAMA.....	52
VII. PRESUPUESTO.....	54
EQUIPO REDACTOR DEL PROYECTO DE CONSERVACIÓN.....	66
VIII. ANEXOS.....	68
VIII.1. ESTUDIO DEL BIEN Y SUS VALORES CULTURALES.....	69
VIII.2. ESTUDIO TÉCNICO DE LIGAMENTOS.....	70
VIII.3. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA.....	71
EQUIPO TÉCNICO.....	72



I. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVO DEL PROYECTO

El *Martirio de Santa Lucía* es una pintura sobre lienzo de gran formato y de estética manierista. Su fecha de ejecución se sitúa entre 1635-1640 y actualmente está ubicada en el muro perimetral en el tercer tramo de la nave del evangelio de la Parroquia de San Sebastián de Sevilla. La obra está inscrita en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural en la pág. nº 6.954 del Boja nº 64 de 3 de abril 2003 en Sevilla. Dada su inscripción en el CGPHA como BIC, el documento que se requiere es el que corresponde con el indicado en el art. 21.1 Ley 14/2007, de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía es decir: un Proyecto de Conservación

Con objeto de conservar y potenciar los valores de la obra y recuperar sus funciones culturales, la mencionada parroquia, a través de su párroco D. Isacio Siguero encargó al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) la redacción del documento proyectual apropiado para la realización de una intervención de conservación y restauración.

El presente *Proyecto de Conservación del Martirio de santa Lucía* constituye la expresión, formulada en términos multidisciplinarios y basada en los valores culturales de la obra y en la complejidad de los factores detectados en la investigación, de las acciones, actuaciones y actividades que se precisan realizar sobre la misma a efectos de su conservación. Se trata de un documento completo y **ejecutable administrativamente** en los términos exigidos por el art. 43.3 de la Ley 14/2007 de 26 de noviembre, puesto que su contenido se adecua a lo establecido en el art. 22.1 del mencionado texto legal.

II. METODOLOGÍA PARA LA REDACCIÓN DEL PROYECTO

La metodología empleada para la redacción del proyecto ha considerado las alteraciones sufridas por la obra, ya se trate de simple pátina o de verdaderas desfiguraciones o pérdidas, así como de su situación estructural real. El diagnóstico se ha basado en el conocimiento objetivo de la evolución de la materia y en la idea de su aspecto original como máxima expresión de sus valores artísticos, fundándose esta, a su vez, sobre la experiencia histórica de las obras relacionadas, tanto en su realidad estética como material.

La teoría de la restauración es uno de los hilos conductores que definen la intervención que se propone. Se trata del marco de referencia para las decisiones adoptadas, al objeto de evitar desviaciones y acciones negativas en detrimento del bien. Por esta razón, los contenidos del documento de proyecto debe ser considerados en todo momento como decisiones críticas que se formulan utilizando la técnica como herramienta y no como fin de la actuación.

El Instituto ha empleado una metodología ajustada a los principios que se establecen tanto en la normativa patrimonial vigente como en las recomendaciones y cartas internacionales relacionadas.

Con carácter de síntesis, conviene indicar que la metodología empleada ha seguido los siguientes principios rectores:



- 1.- La toma de las decisiones que se explicitan es el resultado de un proceso de valoración integral del bien y del consenso efectivo entre los distintos técnicos implicados en la redacción del proyecto.
- 2.- Se define una intervención factible y sostenible. Su objetivo es preservar y asegurar la transmisión histórica de la obra.
- 3.- Se ha seguido un proceso de trabajo estructurado en tres etapas: inspección previa; investigación/estudios y documento de proyecto.

III. MEMORIA DESCRIPTIVA

III.1. TÍTULO

Pintura sobre lienzo: El Martirio de Santa Lucía.

III.2. ANTECEDENTES Y CONDICIONANTES DEL PROYECTO

Encargo de la Parroquia de San Sebastián de Sevilla, a través de su párroco D. Isacio Siguero Muñoz.

III.3. FINALIDAD Y OBJETO

1. Atender las necesidades de conservación.
2. Disponer de un documento completo y ejecutable administrativamente.

III.4. AGENTES

El/la promotor/a: D. Isacio Siguero Muñoz (párroco de iglesia de San Sebastián).

El/la proyectista: Silvia Patricia Martínez García-Otero.

Los/las consultores del equipo técnico: Gabriel Ferreras Romero, Lourdes Fernández González, Raniero Baglioni, Eugenio Fernández Ruiz, José Manuel Santos Madrid.

La institución eclesiástica matriz: Arzobispado de Sevilla.

III.5. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN

III.5.1. FICHA CATALOGRÁFICA

Nº EXP.: 6_2016_P

1. CLASIFICACIÓN.

BIEN DE INTERÉS CULTURAL

2. DENOMINACIÓN:

“MARTIRIO DE SANTA LUCÍA” .

3. LOCALIZACIÓN

3.1. Provincia: Sevilla.

3.2. Municipio: Sevilla.

3.3. Inmueble de ubicación actual: Parroquia de san Sebastián, calle San Salvador n.º1, 41013 Sevilla.

3.4. Ubicación en el inmueble: Nave del Evangelio, delante de la capilla Sacramental.

4. IDENTIFICACIÓN

4.1. Tipología: Pintura.

4.2. Estilo:Barroco.

4.3. Adscripción cronológica / Datación: Primer tercio del siglo XVII (h. 1620-1635).

4.4. Autoría :Atribuido a Juan de Roelas y a Francisco Varela.

4.5. Materiales: Óleo sobre lienzo.

4.6. Técnicas: Pintado al óleo.

4.7. Medidas: 397 x 267 cm.(h x a).

4.8. Inscripciones, marcas, monogramas, firmas y elementos de validación: No se aprecia en la actualidad.

5. DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA

Se representa el martirio de santa Lucía que le atraviesan el cuello por medio de una espada o puñal.

6. USO / ACTIVIDAD:

6.1. Uso / actividad actual: Decorativo y devocional.

7. DATOS HISTÓRICOS

7.1.Origen: Se realizó en el primer tercio del siglo XVII para que presidiera el retablo mayor de la desaparecida parroquia de santa Lucía de Sevilla.

8. CATEGORÍA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

8.1. Estado de protección: Bien de Interés Cultural. Decreto 71/2003, de 11 de marzo, por el que se declara Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, la Iglesia de San Sebastián, en Sevilla y algunos Bienes Muebles (Denominación: Martirio de Santa Lucía. Materia: Lienzo,

pigmentos al aceite. Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 3,97 m de alto x 2,67 m. de ancho. Autor: Francisco Varela (Atribución). Cronología: 1635-1640. Estilo: Manierista.

9. VALORACIÓN CULTURAL:

Los valores culturales que posee el lienzo están basados en:

-Valor histórico. La crítica especializada la sitúa por cronología a partir de 1620 a 1635 y la atribuye al pintor Juan de Roelas aunque hay otros autores que lo atribuyen a Francisco Varela. Y por último hay una nueva corriente que se lo atribuyen a Jerónimo Ramírez.

-Valor artístico. La obra pictórica posee unas características morfológicas y estilísticas que se pueden relacionar con el primer naturalismo barroco.

-Valor iconográfico. Por ser una representación de grandes dimensiones del martirio y muerte de la santa de Siracusa.

III.5.II. ESTUDIO TÉCNICO

Con la finalidad de alcanzar el conocimiento del bien, dictaminar el estado de conservación y definir todas las necesidades orientadas a su preservación futura, se ha realizado un estudio técnico en profundidad.

Este se ha basado en una metodología científica adaptada a la tipología y naturaleza del bien, con el objeto de definir con la mayor exactitud posible su materialidad, la técnica de ejecución, las alteraciones y la identificación de los agentes o factores de deterioro, así como su historia material.

En este estudio técnico se identifican las características materiales y constructivas del bien, recogiendo todos los datos imprescindibles obtenidos a través del estudio organoléptico realizado, de la toma de datos, las mediciones, etc., y apoyándose en la información obtenida de las aportaciones de la investigación histórica, los resultados científico-técnicos y todos aquellos exámenes complementarios efectuados.

El conocimiento de la materialidad del bien cultural y de su estado de conservación hace imprescindible, en esta fase de estudios previos, la aplicación y desarrollo de una amplia serie de estudios técnico-científico. La investigación está orientada hacia dos aspectos necesarios y complementarios: el desarrollo de los estudios precisos para despejar las incógnitas existentes y, en base a los resultados, el establecimiento de las actuaciones que se requieran a corto y a largo plazo. El objetivo principal de estos estudios es el conocimiento de los materiales y de su estado de conservación desde todas las facetas posibles. Este objetivo general se puede desglosar en los siguientes objetivos específicos:

- Reconstruir la historia material, para comprender el estado en que ha llegado hasta la actualidad.
- Determinar la técnica de ejecución de los distintos materiales presentes.
- Individualizar las patologías y los agentes de alteración para diagnosticar el estado de conservación.
- Conocer las interrelaciones existentes entre composición material, técnicas y época de ejecución, factores de alteración y estado de conservación.



Se ha realizado un barrido fotográfico digital de alta resolución como apoyo documental para evidenciar el estado actual del bien.

Asimismo se ha efectuado un profundo estudio a través de las técnicas de examen por imagen, que han aportado una información esencial durante esta fase de conocimiento y diagnóstico. Su utilización ha contribuido a documentar el estado de conservación que presenta la obra, descubrir intervenciones anteriores y profundizar en el estudio de su técnica de ejecución.

A través del estudio realizado mediante la técnica de luz rasante se ha puesto de manifiesto el relieve superficial de esta obra pictórica, observándose las irregularidades superficiales, tanto de técnica de ejecución (empastes y pinceladas) como de daños y deterioros de la obra (levantamientos, cuarteados, deformaciones del soporte...).

Por el examen de la superficie y a través de la fluorescencia ultravioleta se han llegado a distinguir determinadas intervenciones y repintes sobre la superficie pictórica realizados en distintas épocas, así como el estrato de barnices aplicados sobre la película pictórica.

El examen mediante la reflectografía infrarroja nos ha aportado información sobre la existencia de dibujo preparatorio subyacente a la capa pictórica y realizado en el proceso de ejecución de la obra. Aunque un poco distorsionado por las pérdidas del conjunto estratigráfico, es posible apreciar en algunas zonas y figuras de la obra un plumado y ligeras líneas de contorno.

Por medio del examen radiográfico se ha ampliado la información sobre la técnica constructiva del soporte, el estado de conservación de los distintos estratos y sobre algunas de las intervenciones llevadas a cabo en épocas anteriores. A través de esta técnica se observan las características de la pincelada y de la técnica de ejecución, llegando a poder identificarse algunos materiales constitutivos como son el tipo de tejido original y el pigmento blanco de plomo. También la localización de pérdidas del conjunto estratigráfico, así como posibles arrepentimientos de la composición original, entre otros.

La información facilitada por estas técnicas ha servido para el reconocimiento material y estructural del sistema constructivo y de la técnica pictórica. En el curso de la intervención se complementarán estos datos con los estudios analíticos pertinentes.

El conjunto de estos datos ha permitido definir la situación actual y el estado de conservación general y específico del bien para afrontar la propuesta de actuación con vistas a la planificación de la intervención.

La obra es una pintura al óleo sobre lienzo, enmarcada. Se describen, a continuación, los principales datos técnicos del bien, recogiendo de manera exhaustiva toda la información sobre su materialidad.

III.5.II.I. LIENZO

A. BASTIDOR

A.1. DATOS TÉCNICOS

La tipología del bastidor es de forma rectangular, formado por cuatro travesaños perimetrales y con tres travesaños dispuestos uno en vertical y dos en horizontal formando seis cuadrantes. Estos bastidores son típicos de obras de gran formato. La resistencia que proporcionan los travesaños impide que los largueros alabeen ante la tensión de la tela, que se reparte proporcionalmente.

Los bastidores antiguos producían un daño consistente en desgastes y rozamientos que se producían por las aristas interiores cuando el lienzo se destensaba, haciendo que se marcasen los bordes en el anverso de la obra. En el siglo XIX se empiezan a tener en cuenta estos daños y para solucionarlo se empezaron a rebajar las aristas interiores de los mismos que eran las que entraban en contacto con la tela. En este caso el bastidor contiene este rebaje, por lo que deducimos que no es el original.

El material con el que está construido es pino de Flandes, ya que se aprecia una madera blanda, con nudos y con las vetas muy marcadas.

El bastidor está construido con cuatro largueros y tres travesaños interiores ensamblados formando una doble cruz, lo que proporciona gran robustez a la estructura y garantiza la estabilidad del tensado. El ensamble entre largueros es de horquilla, a la española. Entre los travesaños y los largueros es también machihembrado de horquilla. El ensamble entre los travesaños es de caja y espiga sin caja para cuñas (ver esquema).(Fig.III.5.9)

Está constituido en total por 15 piezas, 4 de ellas son los largueros, 3 los travesaños y 8 las cuñas.

La dimensión total del bastidor es 397 cm x 267 cm (h x a). Las dimensiones de las distintas partes son las siguientes:

Largueros vertical derecho: 397 cm de alto x 14 cm de ancho x 4,5 cm de grosor.

Largueros vertical izquierdo: 397 cm de alto x 14 cm de ancho x 4,5 cm de grosor.

Larguero horizontal superior e inferior: 267 cm de largo x 14 cm x 4,5 cm de grosor.

Travesaños: 265cm largo x 12 cm de ancho x 4 cm de grosor.

Las cuñas del sistema de expansión están dispuestas en los ensambles entre largueros y los travesaños, fijándose con puntillas para evitar su deslizamiento o pérdida.

Los travesaños centrales llevan unas marcas incisas para ensamblarlos correctamente.

A.2. INTERVENCIONES ANTERIORES

El bastidor no es el original, perteneciendo a una intervención anterior en la que probablemente se realizó el reentelado de la obra.

B. SOPORTE

B.1. DATOS TÉCNICOS

El soporte pictórico original es un lienzo de fibra de lino. La armadura o construcción interna de la tela original es una sarga compuesta de tipo mantelillo (Fig.III.5.14) y la de la tela del reentelado es tipo tafetán, un ligamento simple utilizado desde la antigüedad, cuyo curso se limita a dos hilos de urdimbre y a dos pasadas de trama, según el cual los hilos pares y los impares alternan a cada pasada por debajo y por encima de la trama.

El soporte original está constituido por dos paños o piezas dispuestas en sentido vertical y unidas mediante costura (actualmente no se puede determinar el tipo de costura por hallarse oculta por el marco), marcándose en el anverso de la obra.

Las dimensiones de la tela original son aproximadas, ya que los bordes no son regulares y además se encuentran tapadas por el marco, sobresaliendo del bastidor en algunas zonas de uno a dos centímetros y en otras viéndose el tejido original justo al borde del anverso del bastidor. La tela original de sarga, es visible como se deduce del párrafo anterior en los bordes tanto en los que son visibles por el anverso como por el reverso y también a través de algunos desprendimientos del conjunto estratigráfico por el anverso.

Dimensión total aprox, de 269 \approx 272 cm de ancho por 399 \approx 403 cm. de largo (incluyendo las zonas ocultas).(Fig. III.5.8)

Mirando a la obra de frente, las dimensiones de las dos piezas que forman el soporte son:

pieza izquierda: 270 cm x 210 cm (h x a)

pieza derecha: 270 cm x 60 cm (h x a).

La densidad del ligamento en la tela original es: 16/18 hilos de base por cm de urdimbre y 14/16 pasadas por cm de trama. El hilo de base es aparentemente lino, formado por múltiples cabos con torsión en Z, color natural sin teñir. (Ver Anexo Estudio de ligamentos)

B.2. INTERVENCIONES ANTERIORES

La obra se encuentra reentelada.

La causa del reentelado de la obra la podemos encontrar en el análisis de la superficie pictórica y en el estudio de las radiografías que muestran una gran cantidad de pérdidas de conjunto estratigráfico producidos por un enrollado y posterior plegado de la obra, ocasionado con seguridad cuando se desmontó de su ubicación original en el retablo de Santa Lucía para su almacenamiento.

Es un daño habitual en este tipo de operaciones cuando las realiza personal sin la cualificación adecuada.

Primero se desmonta el lienzo se su bastidor original y sin proceder a la protección de la película pictórica se enrolla sobre sí mismo para almacenarlo. Paulatinamente y con el propio peso del lienzo y del conjunto

estratigráfico, este va aplastándose hasta quedar doblado, aproximadamente con los dobleces del tamaño del diámetro del círculo en que se haya enrollado. Pasado el tiempo y con el lienzo ya plegado sobre si mismo, alguien por necesidades de espacio lo vuelve a doblar por los extremos. Esto produce unos desprendimientos de conjunto estratigráfico muy característicos y que se observan claramente en las radiografías y así mismo producen roturas en el lienzo original. De esta manera, las obras así almacenadas necesitan siempre ser reenteladas para su posterior puesta en uso.

Este tipo de almacenamiento y manipulación, inadecuados para una pintura sobre lienzo, provocan graves deterioros no sólo en el conjunto estratigráfico sino también en el soporte (roturas en las zonas de plegados por fragilidad del soporte), además de otras roturas que se podrían haber producido cuando fue desmontado de su ubicación original. Este conjunto de deterioros es, probablemente, lo que motivaría el refuerzo de la tela original con un reentelado.

La fecha del reentelado se podría establecer ente los años cuarenta y cincuenta del s.XX en base a:

- las características de las costuras de las dos piezas que conforman el soporte nuevo.
- la tipología del bastidor.
- el sistema de sujeción de la tela de refuerzo al bastidor con grapas metálicas de factura moderna.
-

El reentelado de la obra está realizado con una tela (Fig. III.5.13) formada a su vez por dos piezas unidas por una costura simple a maquina. Las claves que nos llevan a esta conclusión son varias entre otras, las diferencias en el armazón de la tela original (visible por el anverso y reverso) y la del reentelado (visible por el reverso). Las dimensiones de las piezas de la tela del reentelado no coinciden con las del original, habiendo producido la primera una marca adicional en la superficie pictórica.

La sujeción de la tela original probablemente esté realizada sólo con el adhesivo del reentelado y la tela del reentelado está sujeta perimetralmente al bastidor con dos filas de grapas de factura moderna, una en el canto exterior de los listones del mismo y otra por el reverso.

Gracias a que el orillo de las piezas de la tela de reentelado está visible en las dos piezas que lo forman por el reverso, se puede destacar que están dispuestas verticalmente, eso quiere decir que se respetó el sentido de la urdimbre en horizontal y la trama en vertical del tejido original en la intervención de refuerzo del soporte, toda vez que no se respetaron las dimensiones de las piezas originales. Esta diferencia entre las dimensiones de las piezas que conforman el lienzo original y el del reentelado genera una problemática que se describirá en las alteraciones.

A diferencia del tejido original de sarga, en la tela del reentelado la construcción interna es tipo tafetán. Curso del ligamento: 2 hilos y 2 pasadas.

Urdimbre: Densidad: 10/11 hilos de base por cm. Hilo de base: aparentemente lino, formado por múltiples cabos con torsión en Z, color natural sin teñir.

Trama: Densidad: 9/10 pasadas al cm. Hilo de base: aparentemente lino, formado por múltiples cabos con torsión en Z, color natural sin teñir.

Las dimensiones de la tela de reentelado están tomadas hasta el borde del bastidor. El tejido de refuerzo dobla en todo el canto del bastidor (4 cm), por el reverso del travesaño (14 cm.) , e incluso dobla hasta el canto interior del travesaño (2 o 3 cm.).

- La pieza derecha 397 cm x 136 cm (h x a).
- La pieza izquierda 397 cm x 131 cm (h x a).

Para el reentelado se ha empleado un adhesivo al agua, que aparentemente no muestra signos de encogimiento.

C. CAPA DE PREPARACIÓN

C.1. DATOS TÉCNICOS

El estrato de preparación es oscuro, compuesto probablemente por tierras y aplicado sobre el lienzo a pincel. Será el estudio analítico el que confirme no solamente la composición, sino el grosor de los distintos estratos.

La trama y la urdimbre de la tela original han formado un cuarteado que varía en tamaño según la carga del pincel y el color. En este caso se trata de una sarga con densidad alta por lo que el craquelado en las zonas con poca carga en el pincel es pequeño, mientras que en las zonas con más carga en el pincel es mayor.

C.2. INTERVENCIONES ANTERIORES

En los bordes de la obra aparece un estuco con un craquelado más grande que el original y perteneciente probablemente a la intervención de refuerzo del soporte.

El estuco que aparece desde el borde hacia el interior de la obra tiene una anchura variable, probablemente debido a que la dimensión original del lienzo era ligeramente inferior.

D. PELÍCULA PICTÓRICA Y CAPA DE PROTECCIÓN

D.1. DATOS TÉCNICOS

Se trata de una pintura al óleo de ejecución estudiada, con una paleta de color variada, utilizando rojos, amarillos, azules, verdes, tierras y blanco.

La pincelada es amplia en las zonas como los ropajes y fondos, y pequeña para reflejar los detalles de los rostros. La textura es bastante lisa en toda la superficie.

La disposición de los personajes es equilibrada mediante distintos planos con la finalidad de crear perspectiva en la escena.

En el visionado realizado con reflectografía de infrarrojos aparecen muestras de trazos de dibujo subyacente, y por comparación con la observación de las radiografías se observan algunos cambios de composición en los personajes que están a la izquierda del verdugo.

El estudio mediante fluorescencia U.V. y mediante el microscopio digital revela una gruesa capa de barniz sobre la película pictórica así como una gran cantidad de repintes y veladuras de diferentes intervenciones. (Fig. III.5.15)

D.2. INTERVENCIONES ANTERIORES

Presenta reintegraciones de restauraciones anteriores que se pueden apreciar sin brillo ante una superficie barnizada y por lo tanto están realizados sobre la capa de barniz. Es una reintegración cromática con pinceladas aplicadas sin una dirección determinada y también donde se pueden apreciar veladuras aplicadas con la técnica del estarcido.

En los bordes se ve una reintegración cromática con tonos planos. Esta reintegración coincide con la zona estucada, citada anteriormente en la capa de preparación.

El estudio radiográfico ha puesto de manifiesto grandes zonas de pérdida de conjunto estratigráfico que no se aprecian a simple vista y coinciden con las zonas de repintes o *reintegraciones* antiguas y con las zonas anteriormente mencionadas de plegamientos y dobleces de la obra en su almacenaje tras su desmontaje.

La diferente absorción de la luz ultravioleta en los distintos repintes y en la capa de barniz hace posible diferenciar los que fueron aplicados en último lugar, correspondiendo estos a la últimas intervenciones sobre la obra. Estos muestran una intensidad de oscuros distinta, por lo que se han podido diferenciar intervenciones realizadas en épocas diferentes, con una capa de barniz intermedia entre ellas y realizadas unas con una capa de preparación en la laguna y otras directamente sobre la tela original.

Por lo tanto, en el estudio con fluorescencia U.V. se ha observado gran cantidad de repintes en toda la superficie de la obra y varias capas de barniz aplicadas en diferentes momentos.

III.5.II.II. MARCO

A. DATOS TÉCNICOS

SOPORTE

El marco que “sujeta” y “embellece” la obra, tiene unas características morfológicas, técnicas y constructivas muy diferentes a la concepción de un marco tradicional.

Está realizado en madera tallada y dorada.

Parecen ser piezas procedentes del aprovechamiento de otra obra (probablemente del retablo del que procedía el lienzo) cortados a la medida de la obra, con inglete en las esquinas de los travesaños pero sin ningún tipo de ensamble entre si y sujetos a la obra con tirafondos perimetrales al bastidor de la misma.

Estos travesaños conforman un marco de tipo caja, de forma rectangular compuestos por dos largueros laterales y dos montantes, el lado superior y el lado inferior. El corte de las piezas es irregular, pareciendo en algunos casos que han sido desgajadas de una estructura de mayor dimensión (retablo?), observándose las diferencias de grosor tanto en los laterales como en el reverso del mismo.

Todos los lados son rectos configurándose el perfil general por una serie de molduras longitudinales de cuello de paloma que constituyen el canto exterior y una entrecalle cóncava.

Dimensiones

El marco tiene las siguientes dimensiones. Mide 405 X 273 cm (h x a)

Suspensión

La suspensión de el conjunto de la obra, lienzo y marco, al paramento donde se ubica en la parroquia de San Sebastián se realiza por medio de tres pletinas metálicas atornilladas al bastidor para lo cual se le han realizado unos rebajes al marco para el paso de las pletinas. Las dos pletinas de los extremos van atornilladas a los largueros laterales y la central al travesaño vertical del bastidor.

Estas pletinas son de hierro forjado y de diferentes longitudes. Las dos laterales miden 40,4 x 4 x 0,5 cm. (h x a x a) cada una y sujetas por tres tornillos de cabeza cuadrangular. La pletina central tiene unas dimensiones de 29,5 x 4 x 05 cm. (h x a x a) y sujeta con dos tornillos de la misma tipología que las anteriores. Desconocemos si hay algún otro sistema de cogida al muro donde se ubica y que haya sido desmontado para su traslado a nuestras instalaciones (pletinas ancladas al muro para apoyo de la obra).

CONJUNTO POLÍCROMO

El marco como hemos dicho anteriormente se encuentra dorado, no de forma regular y uniforme como es habitual sino como se ha dicho anteriormente como fragmentos de otra obra.

El conjunto estratigráfico del dorado tiene la siguiente estructura (Fig. III.5.17)de abajo arriba:

- capa de preparación de color blanco
- capa de bol rojo
- la lámina de oro.



*Proyecto de Conservación
Martirio de Santa Lucía. Parroquia de San Sebastián. Sevilla.*

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

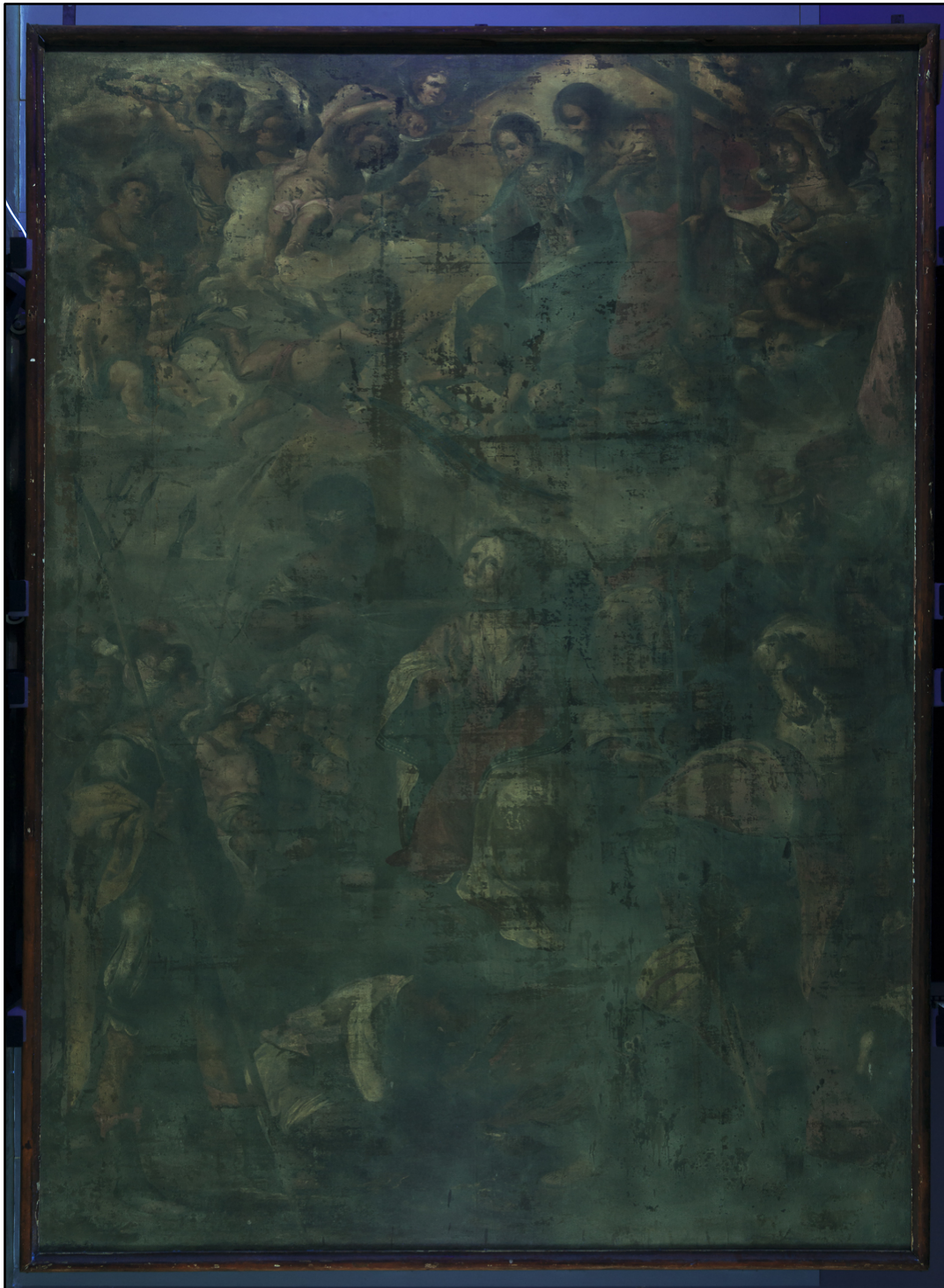
DATOS TÉCNICOS

Figura III.5.1



EXAMEN DE LA SUPERFICIE PICTÓRICA CON LUZ RASANTE

Figura III.5.2



EXAMEN DE LA SUPERFICIE PICTÓRICA CON FLUORESCENCIA ULTRAVIOLETA.

Figura III.5.3



VISTA GENERAL DEL ANVERSO DE LA OBRA: LIENZO Y MARCO

Figura III.5.4



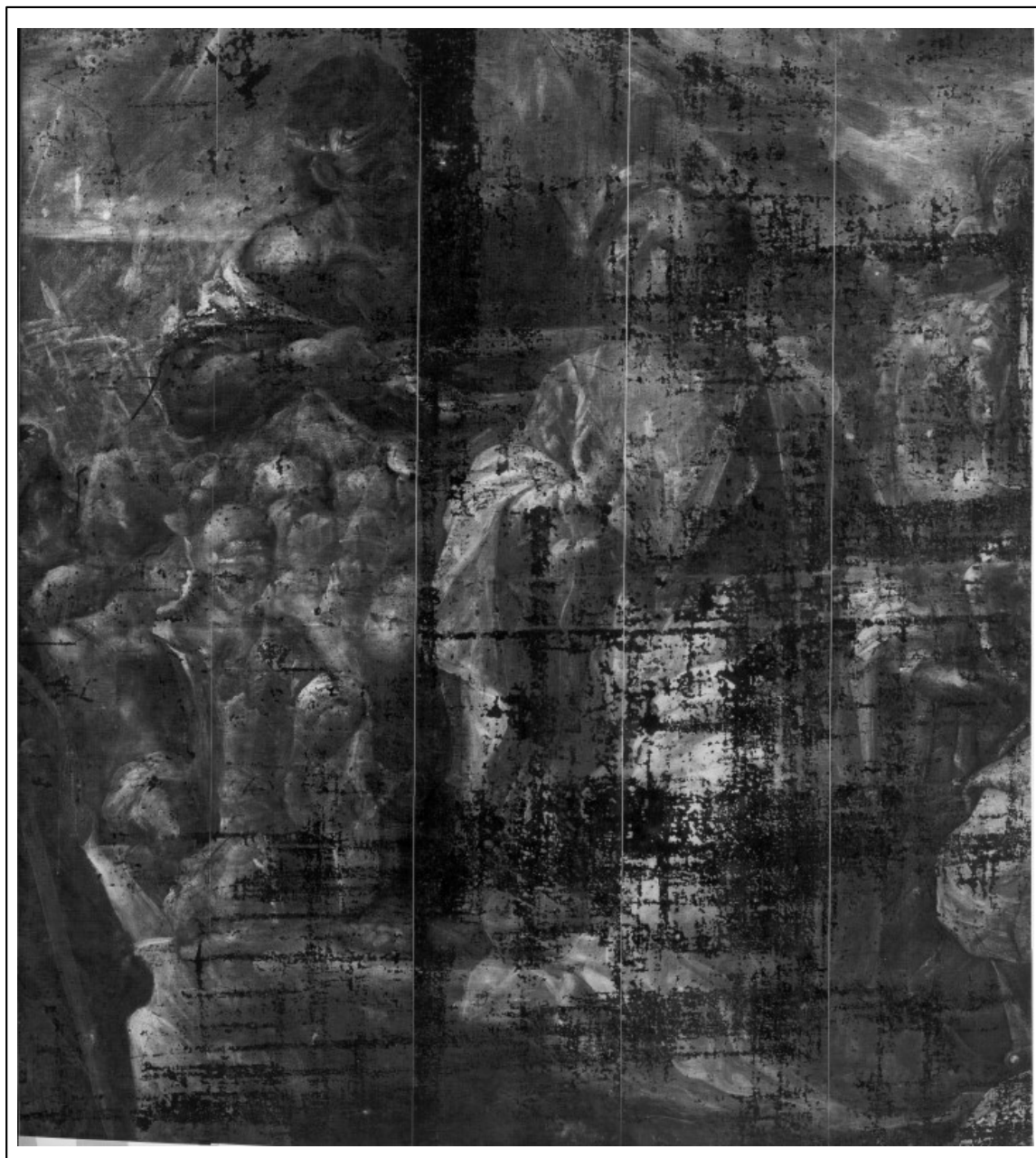
EXAMEN CON REFLECTOGRAFÍA INFRARROJA.

Figura III.5.5



ESTUDIO RADIOGRÁFICO PARA DETERMINAR CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DE LA OBRA.
TIPOLOGÍA DE LA TELA, PINCELADA, DISTRIBUCIÓN DE PIGMENTOS, ETC...

Figura III.5.6



ESTUDIO RADIOGRÁFICO PARA DETERMINAR CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DE LA OBRA.
TIPOLOGÍA DE LA TELA, PINCELADA, DISTRIBUCIÓN DE PIGMENTOS, ETC...

Figura III.5.7



VISTA GENERAL DEL REVERSO DE LA OBRA: LIENZO, BASTIDOR Y MARCO

Figura III.5.8




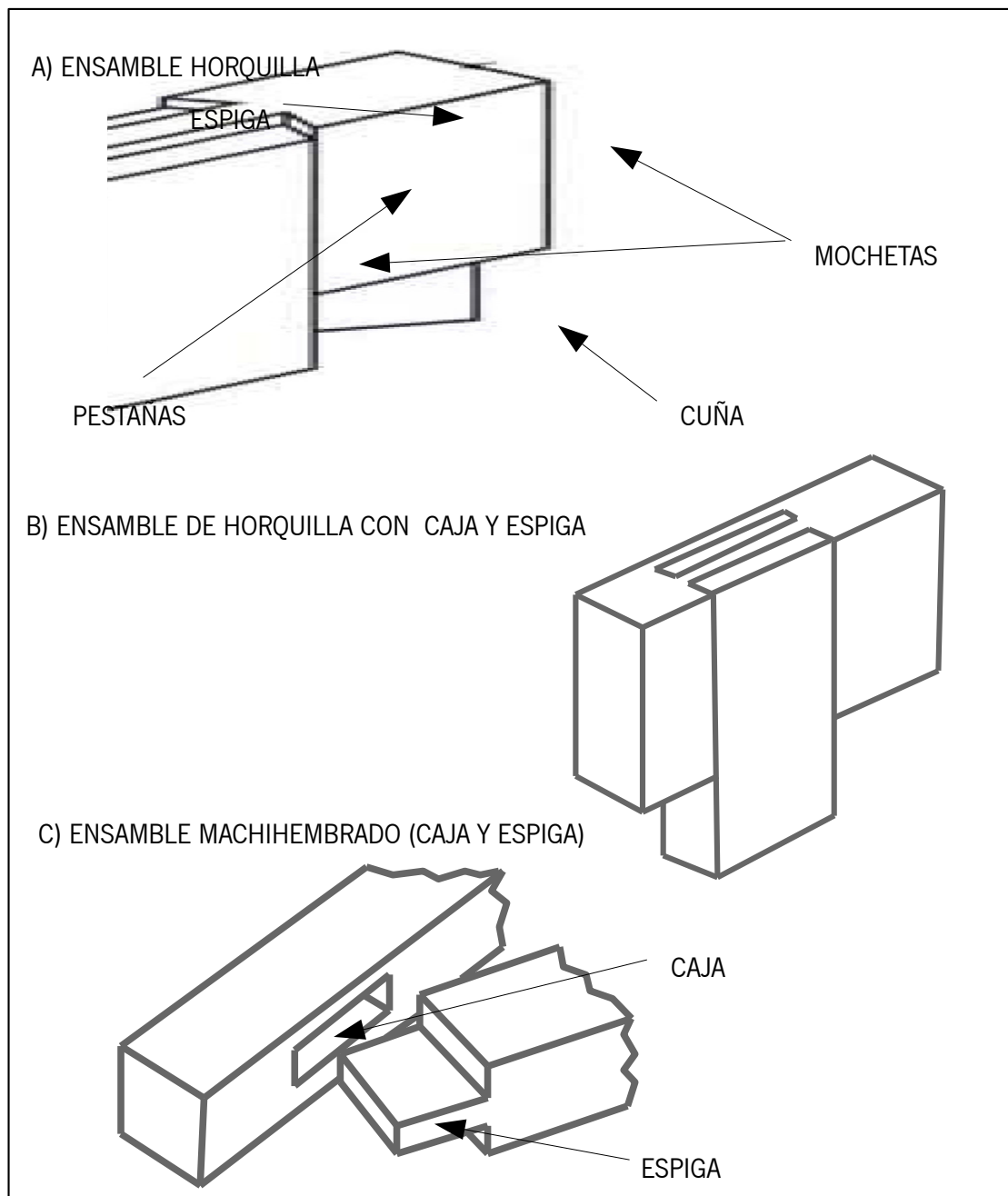
 DIMENSIONES BASTIDOR :397 CM. X 267 CM.
SITUACIÓN DE LAS CUÑAS DE EXPANSIÓN DEL
BASTIDOR

Figura III.5.9



TIPOS DE ENSAMBLE DE LAS DIFERENTES PIEZAS QUE CONFORMAN EL BASTIDOR.

A) ENSAMBLE DE LAS ESQUINAS DE LOS LARGUEROS

B) ENSAMBLE DE HORQUILLA CON UNA CAJA ENTRE LOS LARGUEROS Y LOS TRAVESAÑOS

B) ENSAMBLAS DE LA DOBLE CRUZ DE LOS TRAVESAÑOS

Figura III.5.10 **A**



DETALLES DEL BASTIDOR Y DEL MARCO:

A vista lateral de la cogida metálica central del travesaño superior del bastidor

B vista frontal de la cogida metálica central del travesaño superior del bastidor

C vista de perfil de la pieza superior del marco

Figura III.5.11



DETALLE DEL BATIDOR : ENSAMBLE MACHIHEMRADO DE LA
CRUZ DE LOS TRAVESAÑOS CON LAS MARCAS DE POSICIÓN

Figura III.5.12



DETALLES DEL SISTEMA DE EXPANSIÓN DEL BASTIDOR.
A) CAJA Y CUÑA EN EL ENSAMBLE DEL TRAVESAÑO INTERIOR.
B) DETALLE DE LA CAJA Y CUÑA DE LAS ESQUINAS

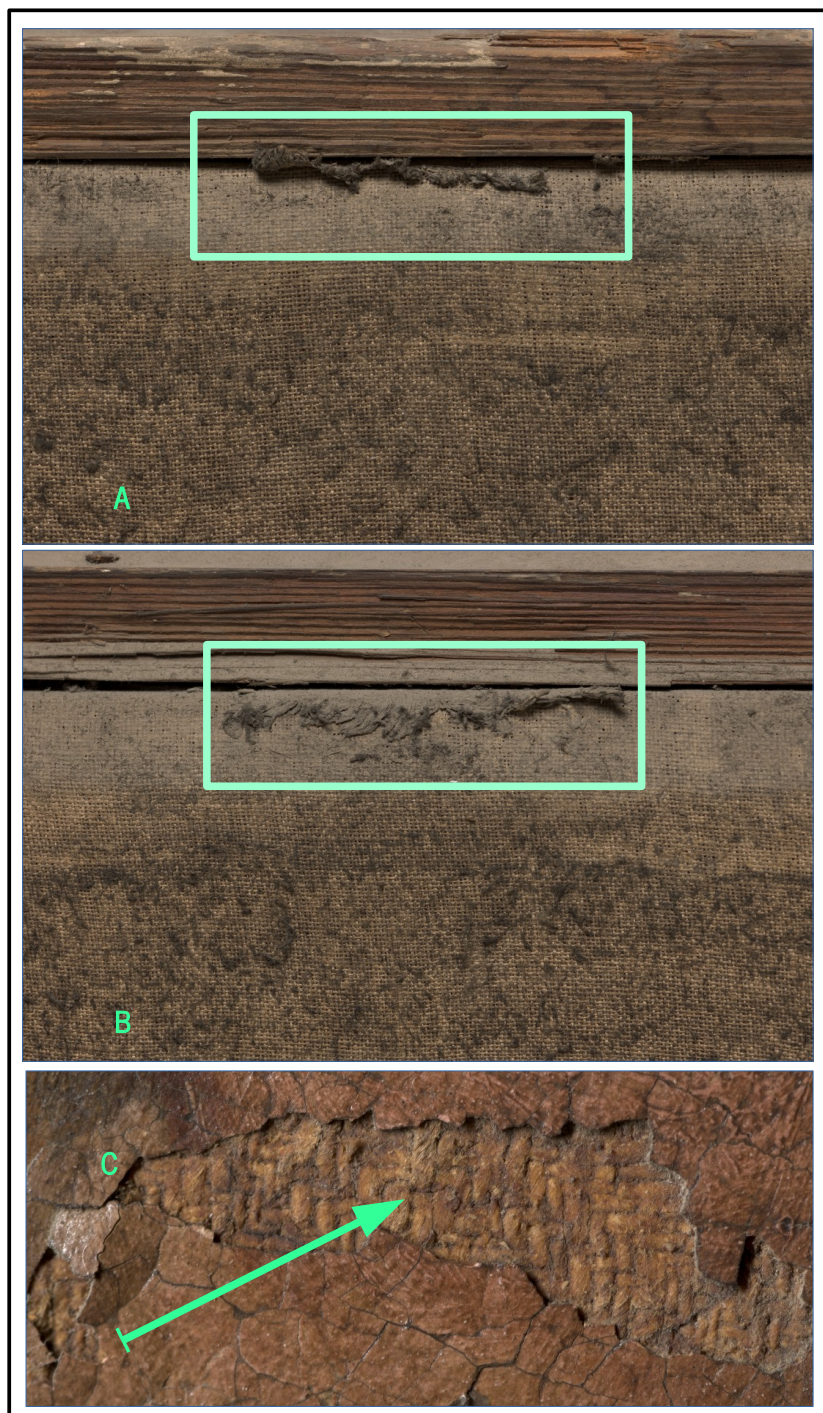
Figura III.5.13



DETALLES DE LA TELA DEL REENTELADO:

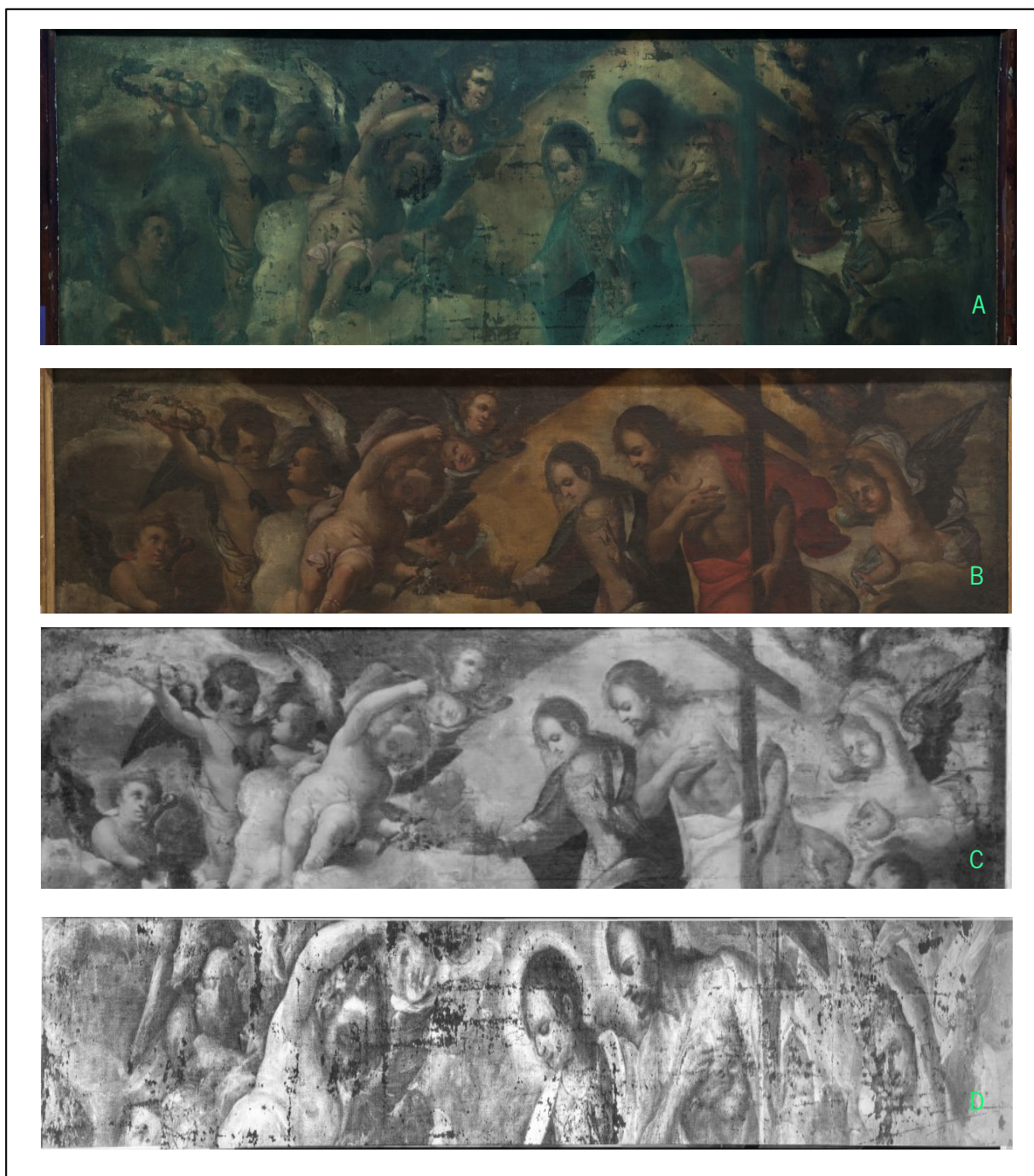
- A) Orilla de la tela del reentelado.
- B) Corte irregular del borde de la tela usada para el reentelado.
- C) Detalle de la orilla de la tela del reentelado.
- D) Detalle del corte irregular del borde de la tela del reentelado.

Figura III.5.14



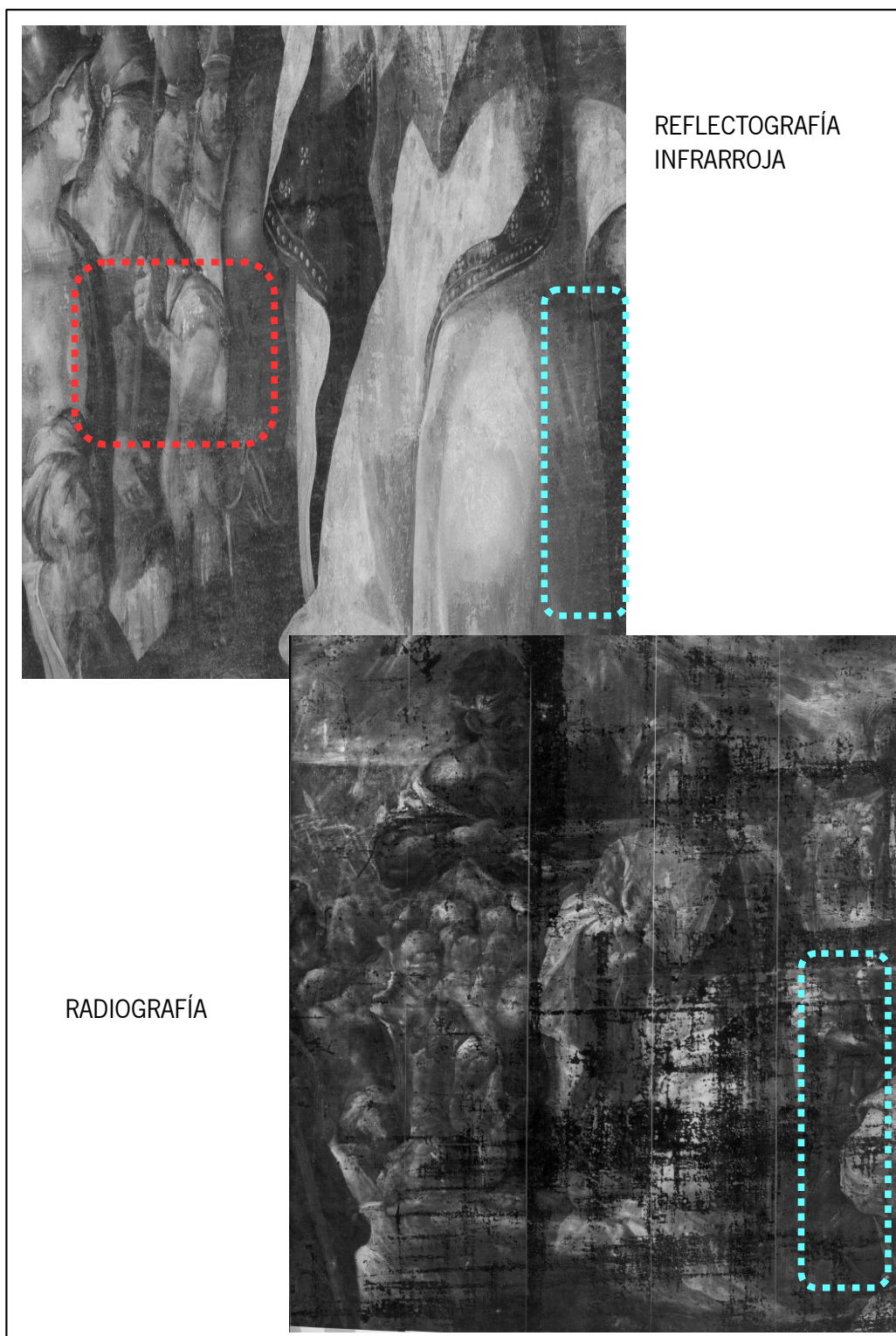
A y B. Detalle de la tela original que vuelve sobre la tela del reentelado por el reverso
C. Detalle de la tela original por el anverso

Figura III.5.15



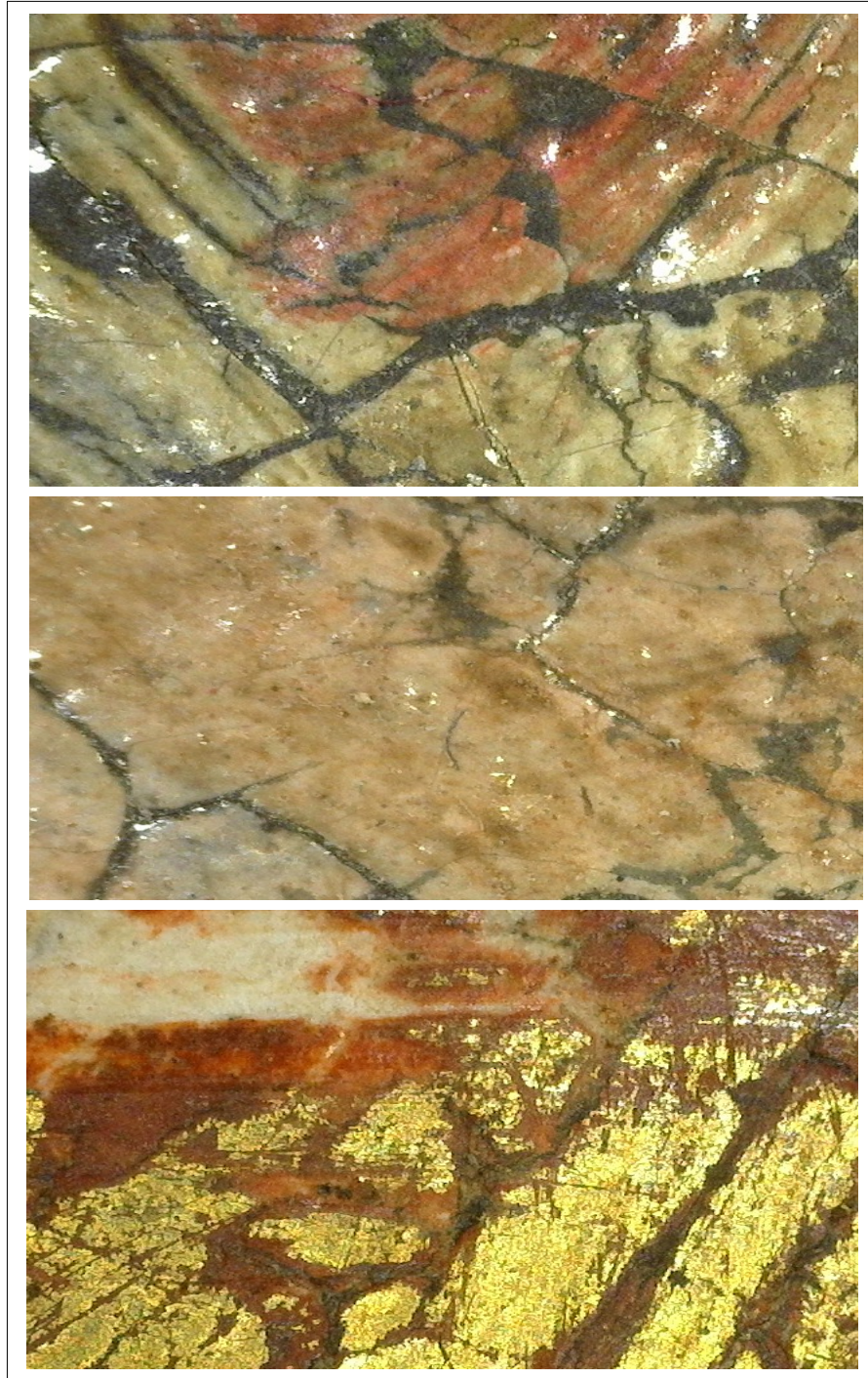
ESTUDIO DE LA SUPERFICIE PICTÓRICA DE UN FRAGMENTO MEDIANTE LA VALORACIÓN Y COMPARACIÓN DE LAS DISTINTAS TÉCNICAS DE DIAGNÓSTICO POR IMAGEN. ILUMINACIONES TÉCNICAS: A) ILUMINACIÓN ULTRAVIOLETA. B) LUZ NORMAL C) REFLECTOGRAFÍA INFRARROJA y D) ESTUDIO RADIOGRÁFICO

Figura III.5.16



DETALLE DE ALGUNO DE LOS CAMBIOS DE DE COMPOSICIÓN OBSERVADOS EN
LA COMPARACIÓN ENTRE LAS RADIOGRAFÍAS Y LA REFLECTOGRAFÍA
INFRARROJA

Figura III.5.17



FOTOGRAFÍAS CON LA LUPA DIGITAL DE DIFERENTES DETALLES DE LA PINTURA Y DE LA SECUENCIA ESTRATIGRÁFICA DEL DORADO DEL MARCO

III.6. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS

En el estado de conservación de una obra influye no sólo la degradación natural de los materiales que la componen, si no también las condiciones ambientales a las que ha estado sometida, las modificaciones y manipulaciones de las que ha sido objeto y las intervenciones anteriores realizadas para su conservación.

En el caso del lienzo de Santa Lucía hay que añadir que ha sido determinante para su actual estado de conservación el traslado de su ubicación original, las condiciones de su almacenamiento posterior y la intervención de reentelado de la obra, efectuada probablemente el siglo pasado.

Para establecer el estado actual de conservación que presenta la obra se han realizado una serie de estudios previos, cuya información ha resultado de gran utilidad para determinar el diagnóstico de la misma.

En primer lugar, se ha realizado un examen organoléptico, empleándose para ello la luz normal, rasante, con fluorescencia ultravioleta, reflectografía infrarroja y un estudio radiográfico.

Posteriormente, y con el fin de profundizar en la toma de datos, se ha realizado un minucioso examen con lupa digital para definir con más exactitud los datos obtenidos con los otros estudios realizados.

III.6.I. LIENZO

A. BASTIDOR

El bastidor se encuentra en buen estado de conservación. Hay polvo y depósitos superficiales acumulados en los largueros horizontales, sobre todo en el inferior.

Los clavos de hierro oxidados producen la destrucción de la celulosa en las fibras de madera. Esta oxidación aparece en el sistema de sujeción del marco al bastidor y en las pletinas metálicas y sus tornillos de sujeción al muro.

También hay que reseñar una gran cantidad de polvo y depósitos de naturaleza variada que se encuentran entre el travesaño inferior del bastidor y el soporte de tela. Esta acumulación de materiales con gran capacidad higroscópica es un agente de degradación muy activo, pues además de los cambios de volumen experimentados por los cambios de humedad relativa del ambiente, son un caldo de cultivo ideal para la proliferación de hongos y microorganismos, además de favorecer la aparición de insectos xilófagos.

B. SOPORTE

El soporte original del lienzo se encuentra reentelado, con un tensado muy estable no observándose deformaciones ni destensados.

El buen estado de conservación de la tela del reentelado es notorio, dando consistencia y tensión al tejido original. Por el reverso se observa una gran acumulación de polvo y telarañas. Hay que señalar que el

adhesivo utilizado para el reentelado no presenta signos de envejecimiento evidentes, manteniendo por tanto un buen nivel de adhesión entre las dos telas.

La costura de unión de las dos piezas de tela que forman el soporte del reentelado no coincide con la de la costura original, lo que ha producido que en el anverso de la pintura se observen las marcas de ambas costuras (lienzo original y lienzo de refuerzo) en paralelo y en sentido vertical.

En cuanto al soporte original del lienzo a través de la radiografía se puede apreciar que la obra al ser desmontada de su ubicación original fue probablemente enrollada y posteriormente al ceder por el peso se fue plegando y posteriormente fue doblada. Esta entre otras causas ya mencionadas, debió ser el motivo de la realización del reentelado.

Los depósitos acumulados entre el bastidor y el soporte textil son un agente de deterioro muy activo, cómo ya se ha dicho anteriormente.

Por último hay que hacer constar que la colocación de grapas metálicas para la sujeción del lienzo al bastidor sin ningún material aislante entre estas y la tela, producen oxidación de las fibras textiles.

C. CAPA DE PREPARACIÓN

El cuarteado de la pintura forma una fina retícula siguiendo los movimientos de la tela de sarga original y sobre este se observa la aparición de otro cuarteado producido por los movimientos del nuevo soporte que tiene un ligamento diferente al original.

Actualmente aparecen pérdidas y levantamientos de esta capa en zonas puntuales del borde lateral izquierdo y se observan con la radiografía pérdidas de conjunto estratigráfico muy numerosas coincidentes con las zonas de plegado del soporte original.

D. PELÍCULA PICTÓRICA Y CAPA DE PROTECCIÓN

En primer lugar hay que señalar la pérdida puntual de adhesión del conjunto estratigráfico al soporte en el lado izquierdo superior de la obra donde se localizan pequeños desprendimientos y levantamientos del mismo.

La alteración cromática que se observa en distintas zonas, está ocasionada por varios motivos. En primer lugar, el barniz presenta un tono pardo amarillento, producido por su oxidación al estar expuesto a la luz visible y U.V. En segundo lugar, en los repintes de intervenciones anteriores que están virados de color y con zonas mates.

Gracias al estudio con fluorescencia U.V. y al estudio radiográfico se pueden ver y localizar los repintes de intervenciones anteriores y sus dimensiones exactas. Estos abundan en la zona central y en los laterales de la obra. Además de en todas aquellas zonas por donde la obra fue doblada. También se aprecia la gruesa capa de barniz.

En el lienzo, la zona de figuración con más lesiones corresponde a la escena central en la que se localizan numerosos repintes de una intervención anterior muy alterados cromáticamente.

Aparecen pequeños pasmados o manchas blanquecinas en la superficie debidas a la opacidad del barniz como consecuencia de los efectos de la humedad sobre todo en la zona baja de la pintura.

Por ultimo hay que mencionar la gran acumulación de polvo y depósitos superficiales sobre la pintura , lo que aumenta el riesgo de un ataque biológico por hongos y distorsiona aún mas el visionado de la pintura.

III.6.II. MARCO

El estado de conservación y diagnosis del marco se detalla en los siguientes apartados correspondientes al soporte y al conjunto polícromo:

A. SOPORTE

En general el estado de conservación de las piezas que constituyen el marco es bastante deficiente y su sistema de sujeción a la obra mediante tirafondos (actualmente bastante oxidados) al bastidor no es el mas adecuado para preservar la estabilidad de la misma.

Presenta un ataque de insectos xilófagos, aparentemente sin actividad en la actualidad, que merma su resistencia mecánica localizándose orificios de salida de insectos xilófagos en el reverso de los largueros del marco.

Algunas de las pequeñas molduras con forma de listón de media caña cóncava que perfilan el interior del marco están perdidas o separadas.

Las patologías asociadas al sistema de anclaje de la obra al muro se presentan como mutilaciones en el larguero superior para facilitar la colocación de las pletinas de sujeción. En el larguero inferior se observan también unas cajas practicadas en el mismo probablemente para otro sistema de sujeción al muro que desconocemos.

La intervención que se puede deducir de su estado de conservación es que provienen del reaprovechamiento de unas piezas del retablo original de Santa Lucía y que en algunas zonas pareciese incluso que hubiesen sido desgajadas directamente de la estructura del retablo.

B. CONJUNTO POLÍCROMO

La adhesión entre los estratos polícromos es deficiente. En determinadas áreas se ha agravado este problema, provocando el desprendimiento completo de las capas superficiales, dejando algunas lagunas con la madera a la vista. En otras áreas como el larguero superior el dorado es casi inexistente.



En los planos superiores se ha depositado una espesa capa de polvo y de otros restos no identificados. La acumulación de polvo afecta a la totalidad del marco por el anverso y el reverso.



*Proyecto de Conservación
Martirio de Santa Lucía. Parroquia de San Sebastián. Sevilla.*

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA
ESTADO DE CONSERVACIÓN

Figura III.6.1



DETALLE DE LAS ESQUINAS SUPERIORES CON LA GRAN ACUMULACIÓN DE POLVO Y DEPÓSITOS SUPERFICIALES, LAS PLETINAS DE SUJECIÓN AL MURO DE UBICACIÓN Y LAS GRAPAS CON LAS QUE ESTÁ SUJETA LA TELA DEL REENTELADO.

Figura III.6.2



DETALLE DE LAS PLETINAS DE HIERRO DE SUJECIÓN CON LOS TORNILLOS DE CABEZA CUADRANGULAR, DIRECTAMENTE ATORNILLADOS A TRAVÉS DE LA TELA Y EL BASTIDOR. EN LOS LARGUEROS QUE CONFORMAN EL MARCO SE OBSERVA EL CORTE DE LAS ESQUINAS EN INGLETE Y LA FALTA DE UNIFORMIDAD EN EL CORTE DE LA MADERA POR EL REVERSO.

Figura III.6.3



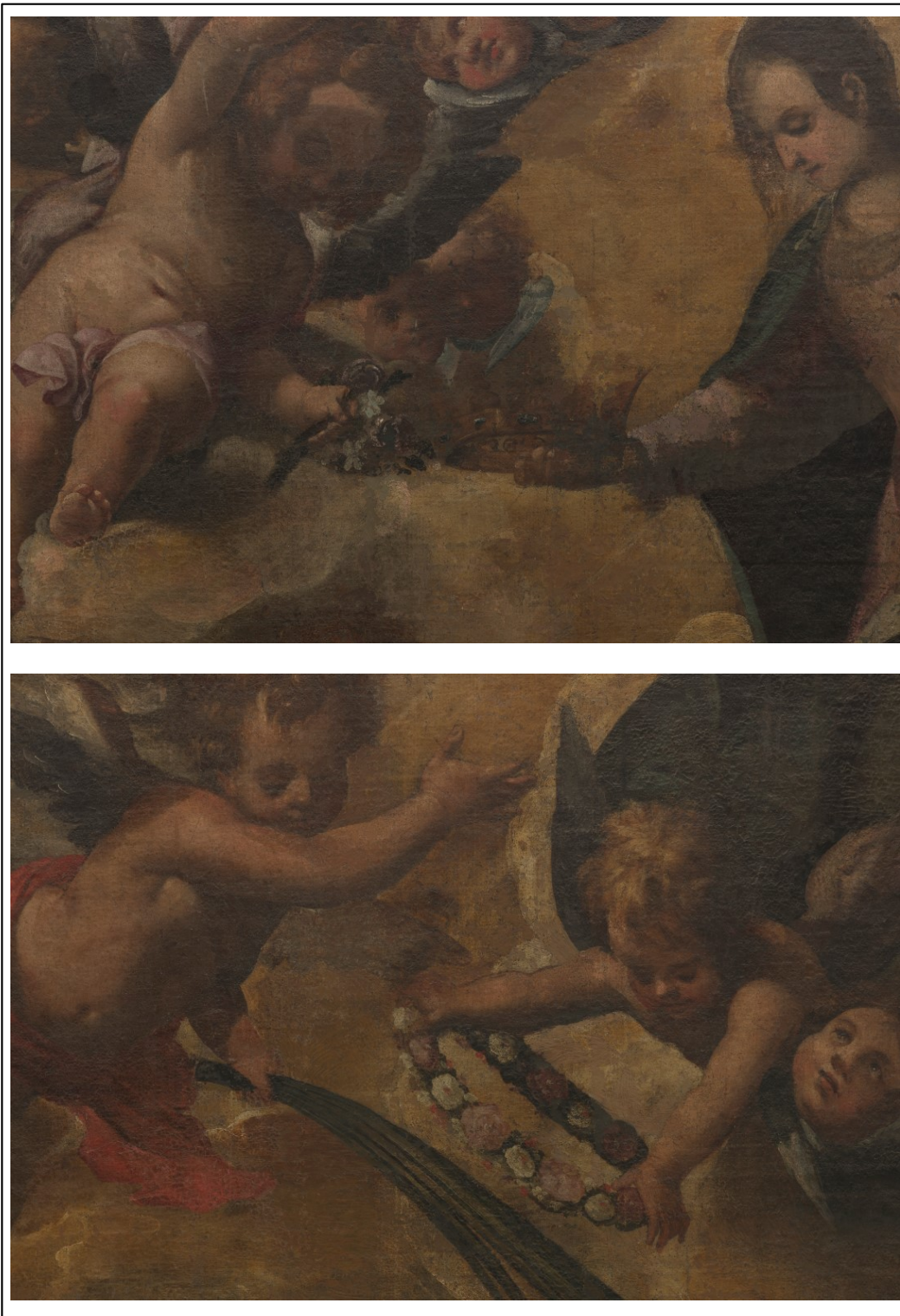
DETALLE DE LA ZONA DE LA PINTURA QUE PRESENTA LEVANTAMIENTOS
Y PERDIDAS DE CONJUNTO ESTRATIGRÁFICO

Figura III.6.4



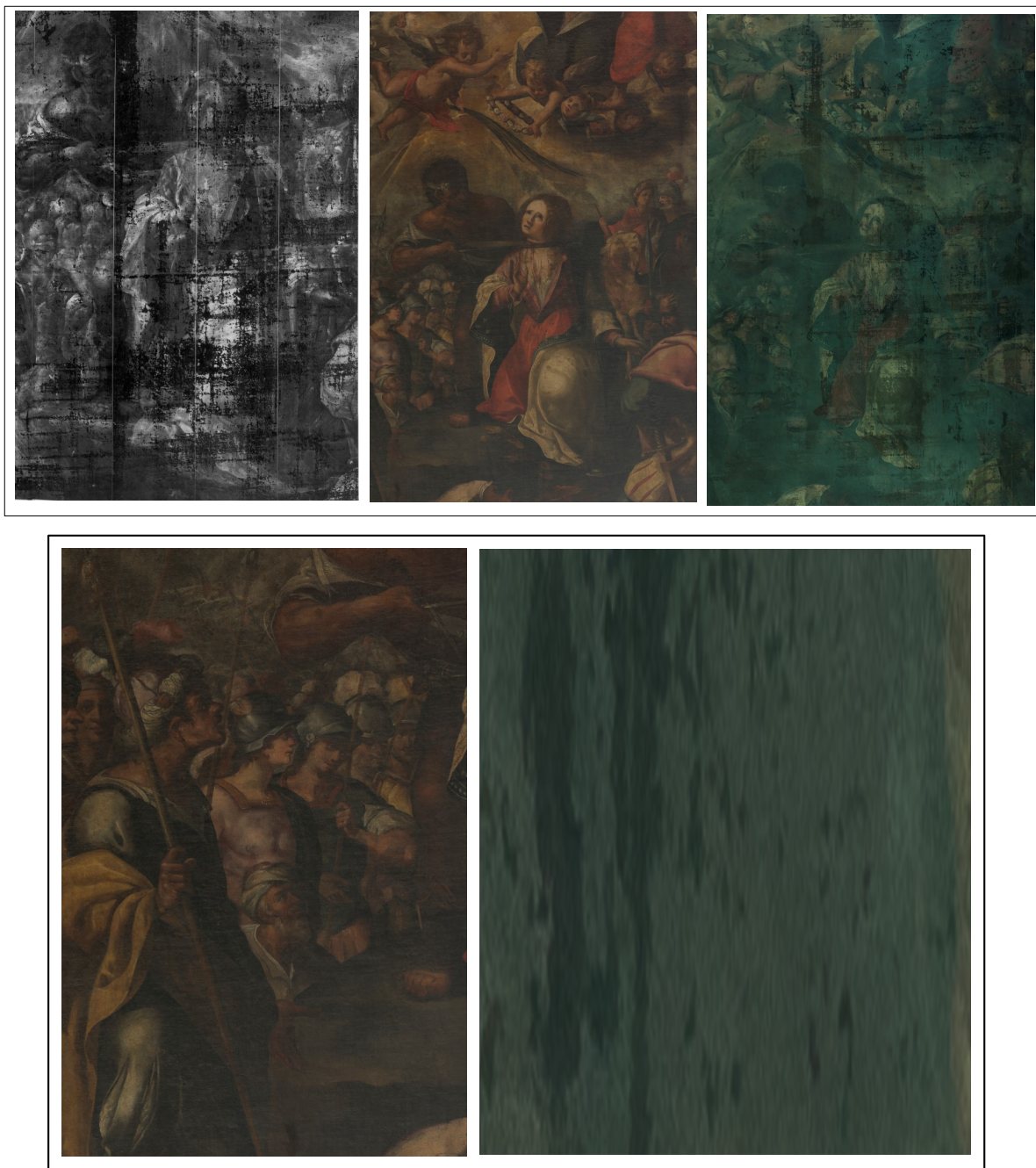
DETALLE: LAS PÉRDIDAS DE CONJUNTO ESTRATIGRÁFICO SE EVIDENCIAN EN LA RADIOGRAFÍA Y HAN SIDO REINTEGRADAS MIMÉTICAMENTE PRESENTANDO ACTUALMENTE UNA GRAN ALTERACIÓN CROMÁTICA.

Figura III.6.5



DETALLE DE LOS REPINTES Y DE LA GRUESA CAPA DE BARNIZ
ALTERADO QUE PRESENTA LA OBRA

Figura III.6.6



LAS TÉCNICAS DE ILUMINACIÓN ESPECIALES Y LA RADIOGRAFÍA PONEN DE MANIFIESTO LAS NUMEROSAS PÉRDIDAS DE CONJUNTO ESTRATIGRÁFICO Y LA REINTEGRACIÓN Y REPINTES SOBRE ESTAS ZONAS

Figura III.6.7



DETALLES DEL DETERIORO DE LOS LARGUEROS DEL MARCO, FALTA DE ENSAMBLE EN LAS ESQUINAS, PÉRDIDA DEL DORADO EN EL TRAVESAÑO SUPERIOR, FISURAS, ROTURAS Y PÉRDIDAS DE FRAGMENTOS Y ATAQUE DE INSECTOS XILÓFAGOS.

IV. MEMORIA TÉCNICA DE INTERVENCIÓN

IV.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS. NORMATIVA

Los condicionantes que reúne esta obra exigen una intervención de gran complejidad a nivel conceptual. Para ello un equipo interdisciplinar (formado por restauradores, historiadores, técnico de imagen y químico) ha evaluado las posibilidades de actuación de acuerdo con los principios de estabilidad, reversibilidad, discernibilidad y legibilidad, en el marco de los criterios vigentes en materia de conservación-restauración.

La propuesta se basa en los principios establecidos por los textos legales y cartas internacionales vigentes, atendiendo siempre a la materialidad, conservación, recuperación y presentación de los valores intrínsecos o adquiridos del bien:

1. Priorizar la conservación y el mantenimiento antes que la intervención. Detectar y eliminar previamente los factores de deterioro que, directa e indirectamente, han incidido en el estado de conservación del bien.
2. Fundamentar la intervención desde el principio de mínima intervención.
3. "Conocer para intervenir". Efectuar los estudios preliminares necesarios y simultáneos a la intervención, contrastando la intervención propuesta.
4. Los tratamientos y materiales empleados deben estar justificados y probados, y responder realmente a las necesidades conservativas de la obra.
5. Discernibilidad. La intervención ha de ser fácilmente distinguible y circunscribirse a los márgenes de las pérdidas.
6. Valorar los condicionantes socioculturales que envuelven el bien objeto de estudio a la hora de definir el tipo de intervención a realizar.
7. No desubicar a la obra de su entorno a menos que las condiciones medioambientales del lugar de origen no le permitan permanecer en él con garantías de conservación, y esta situación no se pueda subsanar con otro tipo de acciones.
8. Documentar todas y cada una de las etapas de la intervención. Cualquier intervención ha de quedar documentada con indicación expresa del técnico que la realiza, metodología empleada, productos y proporciones utilizados en cada uno de los tratamientos efectuados.

Por tanto, el IAPH ha estudiado las diversas posibilidades con que plantear una intervención adaptada a las necesidades y particularidades de esta obra. Se trata de dar respuesta a problemas específicos de la materialidad desde el rigor científico y a problemas de percepción y disfrute de la obra de arte, desde la sensibilidad y la aceptación de los principios vigentes en conservación, teniendo presente su naturaleza y valores.

Cualquier propuesta debe ser estable, inocua y reversible. Pero es también preciso asegurar no sólo su conservación temporal, sino también la trasmisión correcta de los valores culturales de los que el bien es portador. Para el conocimiento de los materiales y de su estado de conservación, es imprescindible la aplicación y desarrollo de una serie de estudios técnico-científicos. La investigación está orientada a despejar las incógnitas existentes y, en base a los resultados, establecer las actuaciones que se requiera. Se trata de atender a la conservación material del bien, al conocimiento y presentación de su historia material, como objeto histórico que es, y a la recuperación de los valores intrínsecos y adquiridos de la obra de arte.



DESARROLLO DE LA INTERVENCIÓN

La intervención se desarrollará de acuerdo con lo dispuesto en el proyecto de conservación. La dirección técnica de la intervención corresponderá al personal técnico competente, de acuerdo con lo indicado en la normativa patrimonial vigente. Los miembros del equipo que participe en la intervención deberán poseer la cualificación adecuada para actuar sobre el patrimonio histórico en sus tareas respectivas.

SEGUIMIENTO DE LA INTERVENCIÓN

La estrategia de monitoreo y seguimiento de proyectos del IAPH permite el control de cada una de las actividades internas y externas del programa o proyecto cuyo seguimiento se precisa así como, en su caso, la participación en el mismo de agentes externos a la institución.

Corresponde a la Ponencia Técnica del proyecto de conservación desarrollar las funciones y tareas de seguimiento del proyecto. Constituyen dicha Ponencia Técnica, el/la jefa/a del Área de Tratamiento, el/la jefa/a del Departamento de Talleres; el/la director técnico o responsable del proyecto así como todos los jefes/a de proyecto y técnicos incluidos en el acta de constitución de equipo de proyecto.

La Ponencia se reunirá de forma periódica para realizar un análisis crítico del proceso de trabajo e informar, en su caso, sobre el grado de consecución de objetivos, actividades realizadas y resultados obtenidos, desviaciones sobre los resultados previstos, metodología utilizada, programación de siguientes períodos, grado de ejecución presupuestario, riesgos detectados que puedan afectar al resultado final, inspecciones sobre el terreno que sea necesario realizar y recomendaciones de mantenimiento y conservación preventiva.

La participación y seguimiento externo de un proyecto de conservación se encauzará a través de una Comisión Mixta de Seguimiento, formada por las partes integrantes del Convenio de Colaboración y/o otros representantes que se designen.

IV.2. PROPUESTA DE TRATAMIENTO

Este apartado recoge las pautas para determinar el tipo de actuación de conservación y/o restauración más conveniente para esta obra. Desde el punto de vista científico-técnico, la propuesta de intervención se basa en la información obtenida de los datos técnicos, del estado de conservación y del diagnóstico, teniendo en cuenta, además, los valores culturales del bien. Esta propuesta de intervención va encaminada a lograr la unificación, restitución y equilibrio de los valores formales y estéticos.

El IAPH ha evaluado las diversas posibilidades con que plantear una intervención adaptada a las necesidades de la obra. Se pretende hacer frente a la complejidad que presenta la intervención en un lienzo de gran formato, dando respuesta a problemas específicos de la materialidad desde el rigor científico y a problemas de percepción y disfrute de la obra de arte desde la sensibilidad y la aceptación de los principios vigentes en conservación.

La propuesta del proyecto se fundamenta en la conservación material del bien y en la recuperación de los valores intrínsecos y adquiridos de la obra de arte. Una vez expuesta nuestra consideración de la obra en la categoría de patrimonio histórico-artístico, al ser identificadas evidentes cualidades artísticas (formal, estilística, iconográfica...) y reconocida su significación histórica (contexto socio-cultural de origen, usos para el que fue creado, evolución e historia material, episodios históricos relevantes en la obra, etc.), es preciso asegurar no sólo la trasmisión correcta de los valores artísticos-culturales de los que el bien es portador sino también, y más importante, su conservación temporal.

La Carta del Restauo de 1987 indica: “se debe salvaguardar la originalidad del documento respetando la forma, estructura y soporte o cualquier otro elemento original”.

Cada obra es única y requiere tratamientos individualizados pensados para ella. Tras el conocimiento no sólo de los materiales que forman parte de la misma, su comportamiento, las alteraciones y posibles causas de estas alteraciones, sino también de los productos de restauración (comportamiento, finalidades y aplicación) se proponen los tratamientos tanto en el original como en la tela de reentelado.

V. LIENZO

Actuaciones en el bastidor:

Limpieza de depósitos superficiales mediante aspiración con ayuda de cepillos y brochas suaves. Desinsectación preventiva aplicando “Permetrina” a brocha por el reverso, para erradicar la posibilidad de que el el ataque de insectos xilófagos del marco haya contaminado el bastidor al mismo tiempo que actuará de manera preventiva ante futuros ataques.

Actuaciones en el soporte:

- Conservación de la tela del reentelado. Adhesión de pequeños fragmentos de la tela original a la del reentelado en los bordes de ambos lienzos. Para ello se utilizarán adhesivos apropiados y compatibles con los originales, aplicando presión y calor controlados, en las zonas a intervenir, para recuperar la adhesión adecuada.
- Limpieza del reverso mediante aspiración con ayuda de cepillos y brochas suaves. Limpieza de depósitos superficiales de la película pictórica mediante aspiración con ayuda de cepillos y brochas suaves.
- Protección de la película pictórica para la manipulación y el tratamiento del soporte en zonas con peligro de desprendimiento. Esta actuación, además favorecerá la adhesión de los distintos estratos (soporte, preparación y película pictórica) que presenten riesgos de pérdidas, desprendimientos o separación con otros estratos.
- Sustitución de las grapas metálicas por otras de acero inoxidable, interponiendo un material inerte como capa de sacrificio entre estas y la tela.
-

Actuaciones en la capa de preparación:

Para los tratamientos de la preparación e imprimación se han programado las siguientes operaciones:

- Fijación de zonas puntuales de la superficie, como ya se ha mencionado en las actuaciones a nivel de soporte, con la aplicación de cola animal, papel japonés, presión y calor controlado.
- Supresión de estucos que invaden el original de manera mecánica (bisturi) o química (disolventes). Se mantendrán aquellos que no estén alterados.
- Estucado de lagunas visibles y aquellas que aparezcan tras la limpieza. El estucado se realizará con materiales semejantes al original, previsiblemente sulfato cálcico y cola animal. El grado de dureza deberá ser adecuado para poder enrasar correctamente con lijas y bisturí.

Actuaciones en la capa de la película pictórica:

- Fijación de la película pictórica con coleta y papel de seda en zonas con peligro de desprendimiento, con el procedimiento comentado en las actuaciones anteriores.
- Realización del test de solubilidad y microcatas (en zonas estratégicas y en sitios poco visibles) con el apoyo de la lupa binocular para la elección del disolvente o mezcla de ellos, más adecuado para la limpieza de la película pictórica, la retirada de barnices y repintes, sin alterar ni reaccionar con el original.
- Eliminación de repintes de intervenciones anteriores que sobrepasen el original y estén alterados cromáticamente.
- Retirada del barniz oxidado.
- Reintegración cromática de las lagunas estucadas y en aquellas que presente desgastes del color original, para obtener una lectura formal y percepción estética armónica y equilibrada. El criterio elegido ("rigattino", combinando colores en trazos verticales y paralelos entre sí o el "puntillismo", a base de puntos) deberá conseguir armonía en color, tono, textura, material, forma y escala con respecto a los materiales originales siendo sólo perceptible a corta distancia de la superficie pictórica. En cualquiera de los casos siempre se llevará a cabo atendiendo a una serie de premisas básicas como son la reversibilidad del material a emplear y la discernibilidad del original para evitar falsos históricos y ajustando el retoque exclusivamente a las pérdidas del estrato de color, sin sobrepasar en ningún momento los límites del original. Se reintegrará, en primer lugar, con pigmentos de técnica acuosa para realizar una base cromática, ajustando finalmente las zonas reintegradas con pigmentos al barniz.
- Protección de la superficie de color ante la suciedad, ambientes contaminados, humedad, disolventes, radiaciones y manipulación de la obra con barniz. Se aplicarán tres capas: antes del estucado, después de la reintegración acuosa y tras la reintegración con pigmentos al barniz. Las dos primeras a brocha y la última con barniz pulverizado.



VI. MARCO

Criterios específicos de la intervención:

Desmontaje:

La primera actuación sobre el marco será su desmontaje del perímetro del bastidor mediante la retirada de los tirafondos que lo sujetan a este, para de esta manera poder actuar por un lado sobre el lienzo y el bastidor y por otra sobre el marco.

Consolidación estructural:

Consolidación estructural de las piezas del marco, desde todas sus partes constitutivas –largueros laterales y lados superior e inferior y recubrimiento dorado. En el caso de resanes y enchuleados se utilizará madera nueva siempre de características similares al original, curada y que ofrezca todas las garantías de calidad, exenta de nudos, alabeos, y fendas.

Reintegración volumétrica:

Se reintegrarán aquellas piezas que sean necesarias para conseguir la estabilidad estructural de la obra, y en ningún caso aplicando criterios de índole estético.

Limpieza:

Limpieza de los dorados, buscando un equilibrio entre las diferentes partes de la obra, tanto en homogeneidad visual como en factura material.

Reintegración cromática:

La reintegración cromática se ajustará a las necesidades de cada área, pero siempre atendiendo al principio de respeto al original, conservación e intervención mínima. Dicha reintegración se limitará a las áreas que queden con preparación blanca a la vista, tales como los bordes de las lagunas, entonando con color similar al del bol. No se reintegrarán las lagunas y se dejará a la vista la madera limpia y barnizada. Se llevará a cabo con criterio de discernibilidad con el original, tinta plana y técnica reversible.

Barnizado final:

La capa de protección final deberá ser de un material compatible con la naturaleza del dorado, suficientemente resistente, pero fácilmente reversible con el tiempo y con medios no agresivos para la película superficial de oro.

Actuaciones en marco:

Limpieza superficial:

La primera de las operaciones que se llevará a cabo será la eliminación de las capas de polvo depositadas sobre toda la superficie mediante brochas y aspiradora. En las zonas en las que el dorado presente problemas de levantamiento se fijarán los estratos antes de proceder a la eliminación de los depósitos superficiales.

Tratamiento estructural:

- **Ensamblajes:**

Revisión de todos los ensamblajes realizando una intervención en los que se considere necesario. Las fisuras se consolidarán mediante chirlatas, encolados, espigado, toledanas, lazos, refuerzos o reposición de anclajes, etc. u otros que se consideren oportunos, mediante madera curada, similar a la original, utilizando acetato de polivinilo como adhesivo. Estas operaciones se realizarán en el reverso y anverso de cada pieza del marco.

- **Elementos de sujeción:**

En cuanto a los elementos colocados para la sujeción de las piezas que configuran el marco al bastidor, el modo de proceder será el siguiente:

– Se estudiará la manera de sujetar los largueros del marco al bastidor mediante pletinas de acero inoxidable, eliminando definitivamente los tirafondos que lo sujetaban y que eran un agente de deterioro directo del bastidor y del lienzo.

Tratamientos de policromía y dorados:

- **Fijación del dorado:**

En todas las áreas en las que se identifiquen problemas de adhesión se fijará el conjunto compuesto por preparación y lámina de oro.

- **Limpieza del dorado:**

Tras el test de solubilidad y un estudio en profundidad de la secuencia estratigráfica, contrastando la información con la historia material de la pieza, la limpieza del dorado se centrará en retirar sólo los barnices muy alterados cromáticamente, según se dispone en el apartado de criterios de intervención.

- **Reintegración del dorado:**

Mediante técnica reversible y criterio diferenciador; para la superficie de pan de oro se empleará una base acuosa de color del bol y se procederá según lo descrito en el apartado sobre criterios de intervención en el marco.



- Protección de la superficie:
Aplicación de una capa de barniz para la protección del dorado.

- ESTUDIOS COMPLEMENTARIOS:

- Análisis científicos:

Se propone la realización de una serie de muestras estratigráficas para el conocimiento de los materiales originales que componen la obra y la aplicación de técnicas no destructivas con el objetivo de conocer los materiales (principalmente pigmentos) utilizados por el artista e incluso los empleados en intervenciones posteriores.

- Investigación histórico-artística:

Estudios histórico-artísticos, consistentes en la realización de investigaciones relativas a análisis historiográfico, revisión de la historia material de la obra, estudio iconológico e iconográfico, estudio morfológico y estilístico-comparativo de la obra y su interpretación de los resultados obtenidos en los análisis de laboratorio y los métodos físicos de examen.

- Se debe hacer un estudio de cargas y peso del conjunto de la obra con idea de repartir los elementos suspensión y de sujeción al muro. En el caso de las sustituciones de los elementos de sujeción que se coloquen nuevos, no se clavarán ni atornillarán directamente al bastidor sino al paramento, abrazando y sosteniendo a los largueros del marco. En cualquier caso, el metal de los nuevos elementos de sujeción no debe estar en contacto directo con los cantos del marco sino que se interpondrá una lámina de un material amortiguador.

- SEGUIMIENTO FOTOGRÁFICO DE LA INTERVENCIÓN.

Realización de un barrido fotográfico registrando detalles de las distintas fases de la intervención.

- INFORME DE EJECUCIÓN

Finalizada la intervención, por la dirección técnica o responsable de la misma, se elaborará un Informe de Ejecución, con arreglo a lo indicado en el protocolo de la Metodología de Intervención en Bienes Muebles del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

El director técnico del proyecto será responsable de la entrega correcta del informe, así de cuanta documentación técnica se genere en relación con el proyecto, con independencia de la responsabilidad que se pudiera exigir a los distintos agentes participantes en el mismo incluidos en el acta de constitución de equipo de proyecto.

VI.1. CRONOGRAMA

Para la realización de todos los tratamientos de restauración planteados en el proyecto, se seguirá una metodología de actuación que conlleva el establecimiento de un orden de ejecución en las fases del mismo. Se simultanearán los tratamientos en la obra y en el marco.

El proyecto tendrá una duración de doce meses, con cinco fases distintas.

En el cronograma gráfico se solapan y amplían la duración de algunas fases por la metodología de trabajo empleada en la cual hay algunos lapsus de espera en el desarrollo de las diferentes fases (secado, evaporación, evaluación de resultados, etc...)

A continuación se desarrolla el proceso de trabajo en los tratamientos propuestos según los criterios adoptados:

PRIMERA FASE DE INTERVENCIÓN

La duración de esta fase será de un mes (4 semanas). En ella se realizará el desmontaje del marco de la obra para poder afrontar los siguientes procesos con las debidas garantías. Se realizará la eliminación de polvo y depósitos superficiales tanto del lienzo y bastidor(anverso y reverso) como de las piezas del marco y la fijación puntual del conjunto estratigráfico en aquellas zonas que lo precisen.

SEGUNDA FASE DE INTERVENCIÓN

La duración de esta fase será de tres meses y medio (16 semanas). Consistirá en la limpieza del barniz actualmente oxidado y eliminación de repintes alterados.

A la vez se alternarán los tratamientos en el marco realizando la limpieza tanto del reverso como del anverso.

TERCERA FASE DE INTERVENCIÓN

Esta fase tendrá una duración de dos meses (9 semanas) para proceder al estucado de lagunas, tanto en la pintura como en el marco. El estucado protegerá la parte de soporte que se encuentra expuesta al aire. Se actuará sólo en el estrato de la preparación hasta enrasarlo con la superficie original.

CUARTA FASE DE INTERVENCIÓN

La duración de esta fase será de cuatro meses (19 semanas). Se reintegrarán las lagunas de película de color con técnica acuosa para dar una base cromática a las mismas. Se actuará en el estrato de color.

QUINTA FASE DE INTERVENCIÓN

La última fase se realizará en medio mes (3 semanas). Se abordará en esta fase la aplicación del barniz final tanto a la obra como al marco y la matización de los brillos del mismo. Con ello se pretende recuperar la estética general de la obra.

Por último se realizará el montaje y ajuste del marco al lienzo.

CRONOGRAMA ESTUDIOS Y ACTUACIONES EL MARTIRIO DE SANTA LUCÍA																							
	MES 1	MES 2	MES 3	MES 4	MES 5	MES 6	MES 7	MES 8	MES 9	MES 10	MES 11	MES 12											
PROCESOS																							
FASES DE LA INTERVENCIÓN																							
PRIMERA FASE	■	■																					
SEGUNDA FASE			■	■	■	■	■	■	■	■													
TERCERA FASE									■	■	■	■	■										
CUARTA FASE													■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
QUINTA FASE																						■	■
ESTUDIOS ANALÍTICOS																							
	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
ESTUDIO HISTÓRICO																							
	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
SEGUIMIENTO FOTOGRÁFICO																							
	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■



VII. PRESUPUESTO

RESUMEN DE PRESUPUESTO

MARTIRIO SANTA LUCÍA

CAPÍTULO	RESUMEN	IMPORTE	%
C.1	Estudios complementarios.....	1.408,37	5,13
C12A	PINTURAS SOBRE TELA.....	26.063,96	94,87
	PRESUPUESTO DE EJECUCIÓN MATERIAL	27.472,33	
	6,00 % Gastos generales 1.648,34		
	6,00 % Beneficio industrial.....	1.648,34	
	Suma.....	3.296,68	
	PRESUPUESTO BASE DE LICITACIÓN SIN IVA	30.769,01	
	21% IVA.....	6.461,49	
	PRESUPUESTO BASE DE LICITACIÓN	37.230,50	

Asciende el presupuesto a la expresada cantidad de TREINTA Y SIETE MIL DOSCIENTOS TREINTA EUROS con CINCUENTA CÉNTIMOS

SEVILLA, julio de 2017

RECURSOS TOTALES POR ACTIVIDAD: (Presupuesto)

MARTIRIO SANTA LUCÍA

CÓDIGO	RESUMEN	CANTIDAD	CANTIDAD TOTAL	PRECIO	IMPORTE
Act0010					
C12AA /	ELIMINACION DE POLVO ANVERSO PINTURA SOBRE	10,80 m2		7,46	80,57
C12AA0900	TELA, BROCHA				
CPA00900	RESTAURADOR	0,490 h/m2	5,29 h	11,88	62,87
WW00001	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,400 ud/m2	15,12 ud	1,17	17,69
C12AC /	PROTECCION PREVIA PINTURA TELA, PAPEL	10,80 m2		13,95	150,66
C12AC0900	JAPONES / COLA CONEJO				
AB04200	PAPEL JAPONES DE 11 G DE 48X75 CM	3,000 ud/m2	32,40 ud	0,54	17,50
ARH01010	COLA DE CONEJO AL USO	0,250 kg/m2	2,70 kg	4,73	12,77
CPA00900	RESTAURADOR	0,840 h/m2	9,07 h	11,88	107,78
WW00001	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,000 ud/m2	10,80 ud	1,17	12,64
C12AC /	ELIMINACION PROTECCION PAPEL/COLA PINTURA	10,80 m2		20,34	219,67
C12AC0950	TELA, AGUA				
BA22000	AGUA DESMINERALIZADA	1,000 l/m2	10,80 l	0,71	7,67
HA00000	ALGODON HIDROFILO	0,250 kg/m2	2,70 kg	7,30	19,71
CPA00900	RESTAURADOR	1,400 h/m2	15,12 h	11,88	179,63
WW00001	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,000 ud/m2	10,80 ud	1,17	12,64
C12AD /	DESMONTAJE MARCO PINTURA SOBRE TELA MAYOR	10,80 m		14,06	151,85
C12AD0930	1 M2				
CPA00900	RESTAURADOR	0,700 h/m	7,56 h	11,88	89,81
PW00105	PEON ESPECIAL	0,200 h/m	2,16 h	17,00	36,72
WW00001	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	2,000 ud/m	21,60 ud	1,17	25,27
C12AD /	MONTAJE MARCO PINTURA SOBRE TELA MAYOR 1	10,80 m		51,99	561,49
C12AD9205	M2				
HB00100	FLEJE GRANDE	2,000 ud/m	21,60 ud	0,25	5,40
HB00300	FIELTRO AUTOADHESIVO DE 9MM X 15M	1,000 ud/m	10,80 ud	33,96	366,77
CPA00900	RESTAURADOR	1,050 h/m	11,34 h	11,88	134,72
PW00105	PEON ESPECIAL	0,160 h/m	1,73 h	17,00	29,38
WW00001	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	2,000 ud/m	21,60 ud	1,17	25,27
C12AF /	ELIMINACION ESTUCOS PINTURA TELA, AGUA /	10,80 m2		108,83	1.175,36
C12AF9100	MECANICAMENTE				
BA22000	AGUA DESMINERALIZADA	1,000 l/m2	10,80 l	0,71	7,67
HA00000	ALGODON HIDROFILO	0,500 kg/m2	5,40 kg	7,30	39,42
CPA00900	RESTAURADOR	8,400 h/m2	90,72 h	11,88	1.077,75
WW00001	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	4,000 ud/m2	43,20 ud	1,17	50,54
C12AH /	LIMPIEZA REVERSO PINTURA TELA, BROCHA	10,80 m2		9,49	102,49
C12AH0900					
CPA00900	RESTAURADOR	0,700 h/m2	7,56 h	11,88	89,81
WW00001	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,000 ud/m2	10,80 ud	1,17	12,64
C12AO /	FIJACION CAPA PICTORICA PINTURA TELA, COLA	10,80 m2		179,74	1.941,19
C12AO0900	CONEJO				
AB03100	PAPEL BISILICONADO	0,400 m2/m2	4,32 m2	1,93	8,34
AB04200	PAPEL JAPONES DE 11 G DE 48X75 CM	2,000 ud/m2	21,60 ud	0,54	11,66
ARD00000	ALCOHOL ETILICO + AGUA DESMINERALIZADA. AL 50:50	0,200 l/m2	2,16 l	6,29	13,59
ARH01010	COLA DE CONEJO AL USO	0,200 kg/m2	2,16 kg	4,73	10,22
CPA00900	RESTAURADOR	14,000 h/m2	151,20 h	11,88	1.796,26
WW00001	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	8,000 ud/m2	86,40 ud	1,17	101,09
C12AP /	LIMPIEZA BARNIZ RESINOSO PINTURA TELA,	10,80 m2		544,21	5.877,47
C12AP9110	ISOOCTANO+ETER+ETANOL				
ARE00115	ISOOCTANO + ETER + ETANOL AL 70:10:20	0,300 l/m2	3,24 l	17,72	57,41
BA55000	ESENCIA DE TREMENTINA	0,100 l/m2	1,08 l	24,25	26,19
HA00000	ALGODON HIDROFILO	0,100 kg/m2	1,08 kg	7,30	7,88
CPA00900	RESTAURADOR	44,800 h/m2	483,84 h	11,88	5.748,02
WW00001	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	3,000 ud/m2	32,40 ud	1,17	37,91
C12AQ /	ESTUCADO LAGUNAS PEQUEÑAS PINTURA TELA,	10,80 m2		277,09	2.992,57
C12AQ0900	ESTUCO TRADICIONAL				
ARM00000	ESTUCO PARA REINTEGRACION DE PREPARACIONES	0,300 kg/m2	3,24 kg	5,40	17,50
CPA00900	RESTAURADOR	22,400 h/m2	241,92 h	11,88	2.874,01
WW00001	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	8,000 ud/m2	86,40 ud	1,17	101,09
C12AR /	REINT. CROMATICA PINTURA TELA PEQUEÑAS	10,80 m2		884,21	9.549,47
C12AR0910	LAGUNAS, ACUARELA RAYADO				
DB00205	CAJA DE ACUARELAS DE 24 COLORES	0,200 ud/m2	2,16 ud	135,94	293,63
DD00550	PIGMENTOS AL BARNIZ GAMA DE 33 COLORES	0,100 ud/m2	1,08 ud	461,03	497,91
IB01306	PINCEL DE ACUARELA DE PELO DE MARTA KOLINSKI N 2/0	2,000 ud/m2	21,60 ud	2,68	57,89
IB01505	PINCEL DE ACUARELA DE FIBRA BLANCA N 0	2,000 ud/m2	21,60 ud	2,44	52,70
CPA00900	RESTAURADOR	67,200 h/m2	725,76 h	11,88	8.622,03
WW00001	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	2,000 ud/m2	21,60 ud	1,17	25,27

RECURSOS TOTALES POR ACTIVIDAD: (Presupuesto)

MARTIRIO SANTA LUCÍA

CÓDIGO	RESUMEN	CANTIDAD	CANTIDAD TOTAL	PRECIO	IMPORTE
C12AS /	BARNIZADO RETOQUE PINTURA TELA, BARNIZ	21,60 m2		19,69	425,30
C12AS0900	ACRILICO BROCHA				
EJ00005	BARNIZ DE RETOQUE RESINA ACRILICA 1ª CALIDAD	0,300 l/m2	6,48 l	32,46	210,34
IA03324	PALETINA DE FIBRA DEL N 24	0,100 ud/m2	2,16 ud	4,58	9,89
CPA00900	RESTAURADOR	0,700 h/m2	15,12 h	11,88	179,63
WW00001	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,000 ud/m2	21,60 ud	1,17	25,27
C12AS /	AJUSTE BARNIZADO FINAL PINTURA TELA, AEROSOL	10,80 m2		6,30	68,04
C12AS0930	BRILLO				
EJ00405	AEROSOL DE BARNIZ BRILLANTE DE RESINA ACRILICA 1ª CALIDAD	0,200 ud/m2	2,16 ud	12,36	26,70
CPA00900	RESTAURADOR	0,224 h/m2	2,42 h	11,88	28,74
WW00001	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,000 ud/m2	10,80 ud	1,17	12,64

CONCEPTOS (PRESUPUESTO)

MARTIRIO SANTA LUCÍA

CÓDIGO	RESUMEN	CANTIDAD UD.	PRECIO/UD.	IMPORTE
AB03100	PAPEL BISILICONADO	1,080 m2	1,93	2,08
AB04200	PAPEL JAPONES DE 11 G DE 48X75 CM	37,800 ud	0,54	20,41
Grupo AB0.....				22,49
BA22000	AGUA DESMINERALIZADA	26,406 l	0,71	18,75
BA25000	ALCOHOL ETILICO 96 GRADOS	0,918 l	5,71	5,24
BA26000	ALCOHOL ISOPROPILICO (ISOPROPANOL)	2,268 l	15,47	35,09
Grupo BA2.....				59,08
BA45000	DIACETONA ALCOHOL	0,810 l	24,02	19,46
Grupo BA4.....				19,46
BA55000	ESENCIA DE TREMENTINA	3,240 l	24,25	78,57
BA56000	ETER ETILICO	0,324 l	26,83	8,69
Grupo BA5.....				87,26
BA65000	TRICLOROETANO	2,430 l	26,41	64,18
Grupo BA6.....				64,18
CA00500	FENOL CRISTALIZADO (ACIDO FENICO)	0,003 kg	38,03	0,12
Grupo CA0.....				0,12
CPA00900	RESTAURADOR	2.001,845 h	11,88	23.781,92
Grupo CPA.....				23.781,92
DB00205	CAJA DE ACUARELAS DE 24 COLORES	2,160 ud	135,94	293,63
Grupo DB0.....				293,63
DD00550	PIGMENTOS AL BARNIZ GAMA DE 33 COLORES	1,080 ud	461,03	497,91
Grupo DD0.....				497,91
EA31100	COLA DE CONEJO EN GRANO	0,162 kg	7,75	1,26
EA31200	COLA DE CONEJO EN TABLETA	0,324 kg	10,21	3,31
Grupo EA3.....				4,57
EJ00005	BARNIZ DE RETOQUE RESINA ACRILICA 1ª CALIDAD	3,240 l	32,46	105,17
EJ00405	AEROSOL DE BARNIZ BRILLANTE DE RESINA ACRILICA 1ª CALIDAD	2,160 ud	12,36	26,70
Grupo EJ0.....				131,87
FB00005	SULFATO CALCICO, YESO MATE DE DORADOR	1,455 kg	1,05	1,53
Grupo FB0.....				1,53
HA00000	ALGODON HIDROFILO	11,340 kg	7,30	82,78
Grupo HA0.....				82,78
HB00100	FLEJE GRANDE	21,600 ud	0,25	5,40
HB00300	FIELTRO AUTOADHESIVO DE 9MM X 15M	10,800 ud	33,96	366,77
Grupo HB0.....				372,17
IA03324	PALETINA DE FIBRA DEL N 24	1,080 ud	4,58	4,95
Grupo IA0.....				4,95
IB01306	PINCEL DE ACUARELA DE PELO DE MARTA KOLINSKI N 2/0	21,600 ud	2,68	57,89
IB01505	PINCEL DE ACUARELA DE FIBRA BLANCA N 0	21,600 ud	2,44	52,70
Grupo IB0.....				110,59
PW00105	PEON ESPECIAL	3,888 h	17,00	66,10
Grupo PW0.....				66,10
WW00001	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	395,820 ud	1,17	463,11
Grupo WW0.....				463,11
TOTAL.....				26.063,72

CUADRO DE DESCOMPUESTOS

MARTIRIO SANTA LUCÍA

CÓDIGO	CANTIDAD	UD.	RESUMEN	PRECIO	SUBTOTAL	IMPORTE
ARD00000			I ALCOHOL ETILICO + AGUA DESMINERALIZADA. AL 50:50			
			ALCOHOL ETILICO Y AGUA DESMINERALIZADA AL 50:50			
BA22000	0,500	l	AGUA DESMINERALIZADA	0,71	0,36	
BA25000	0,500	l	ALCOHOL ETILICO 96 GRADOS	5,71	2,86	
CPA00900	0,160	h	RESTAURADOR	11,88	1,90	
WW00001	1,000	ud	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,17	1,17	
			COSTE UNITARIO TOTAL.....			6,29
ARE00115			I ISOCTANO + ETER + ETANOL AL 70:10:20			
			ISOCTANO + ETER + ETANOL AL 70:10:20			
BA25000	0,200	l	ALCOHOL ETILICO 96 GRADOS	5,71	1,14	
BA26000	0,700	l	ALCOHOL ISOPROPILICO (ISOPROPANOL)	15,47	10,83	
BA56000	0,100	l	ETER ETILICO	26,83	2,68	
CPA00900	0,160	h	RESTAURADOR	11,88	1,90	
WW00001	1,000	ud	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,17	1,17	
			COSTE UNITARIO TOTAL.....			17,72
ARE00215			I TRICLOROETANO + DIACETONAALCOHOL 75:25			
			TRICLOROETANO + DIACETONAALCOHOL 75:25			
BA45000	0,250	l	DIACETONA ALCOHOL	24,02	6,01	
BA65000	0,750	l	TRICLOROETANO	26,41	19,81	
CPA00900	0,160	h	RESTAURADOR	11,88	1,90	
WW00001	1,000	ud	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,17	1,17	
			COSTE UNITARIO TOTAL.....			28,89
ARH01010		kg	COLA DE CONEJO AL USO			
			COLA DE CONEJO EN AGUA DESMINERALIZADA 50:500			
BA22000	0,900	l	AGUA DESMINERALIZADA	0,71	0,64	
EA31200	0,100	kg	COLA DE CONEJO EN TABLETA	10,21	1,02	
CPA00900	0,160	h	RESTAURADOR	11,88	1,90	
WW00001	1,000	ud	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,17	1,17	
			COSTE UNITARIO TOTAL.....			4,73
ARM00000		kg	ESTUCO PARA REINTEGRACION DE PREPARACIONES			
			ESTUCO PARA REINTEGRACION DE PREPARACIONES			
BA22000	0,500	l	AGUA DESMINERALIZADA	0,71	0,36	
CA00500	0,001	kg	FENOL CRISTALIZADO (ACIDO FENICO)	38,03	0,04	
EA31100	0,050	kg	COLA DE CONEJO EN GRANO	7,75	0,39	
FB00005	0,449	kg	SULFATO CALCICO, YESO MATE DE DORADOR	1,05	0,47	
CPA00900	0,250	h	RESTAURADOR	11,88	2,97	
WW00001	1,000	ud	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,17	1,17	
			COSTE UNITARIO TOTAL.....			5,40
C12AA0900		m2	ELIMINACION DE POLVO ANVERSO PINTURA SOBRE TELA, BROCHA			
			DE ELIMINACION DE POLVO Y DEPOSITOS SUPERFICIALES EN PINTURA SOBRE TELA, REALIZADA CON BROCHA DE PELO SUAVE, INCLUSO AYUDA DE ASPIRADOR. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.			
CPA00900	0,490	h	RESTAURADOR	11,88	5,82	
WW00001	1,400	ud	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,17	1,64	
			COSTE UNITARIO TOTAL.....			7,46
C12AC0900		m2	PROTECCION PREVIA PINTURA TELA, PAPEL JAPONES / COLA CONEJO			
			DE PROTECCION PREVIA DE PINTURA SOBRE TELA, REALIZADA CON PAPEL JAPONES Y COLA DE CONEJO. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.			
AB04200	3,000	ud	PAPEL JAPONES DE 11 G DE 48X75 CM	0,54	1,62	
ARH01010	0,250	kg	COLA DE CONEJO AL USO	4,73	1,18	
CPA00900	0,840	h	RESTAURADOR	11,88	9,98	
WW00001	1,000	ud	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,17	1,17	
			COSTE UNITARIO TOTAL.....			13,95
C12AC0950		m2	ELIMINACION PROTECCION PAPEL/COLA PINTURA TELA, AGUA			
			DE ELIMINACION DE PROTECCION PREVIA DE PAPEL JAPONES Y COLA DE CONEJO EN PINTURA SOBRE TELA, REALIZADA POR APLICACION DE COMPRESAS DE ALGODON HUMEDECIDAS EN AGUA DESMINERALIZADA CALIENTE, AYUDA DE BISTURI Y SECADO DE LA SUPERFICIE. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.			
BA22000	1,000	l	AGUA DESMINERALIZADA	0,71	0,71	
HA00000	0,250	kg	ALGODON HIDROFILO	7,30	1,83	
CPA00900	1,400	h	RESTAURADOR	11,88	16,63	
WW00001	1,000	ud	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,17	1,17	

CUADRO DE DESCOMPUESTOS

MARTIRIO SANTA LUCÍA

CÓDIGO	CANTIDAD UD.	RESUMEN	PRECIO	SUBTOTAL	IMPORTE
COSTE UNITARIO TOTAL.....					20,34
C12AD930	m	DESMONTAJE MARCO PINTURA SOBRE TELA MAYOR 1 M2 DE DESMONTAJE DE MARCO EN PINTURA SOBRE TELA DE SUPERFICIE MAYOR A 1 M2 REALIZADO POR MEDIOS MANUALES Y MECANICOS. MEDIDA LA LONGITUD EJECUTADA.			
CPA00900	0,350 h	RESTAURADOR	11,88	4,16	
PW00105	0,200 h	PEON ESPECIAL	17,00	3,40	
WW00001	2,000 ud	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,17	2,34	
COSTE UNITARIO TOTAL.....					9,90
C12AD9205	m	MONTAJE MARCO PINTURA SOBRE TELA MAYOR 1 M2 DE MONTAJE DE MARCO EN PINTURA SOBRE TELA DE SUPERFICIE MAYOR A 1 M2 REALIZADO POR MEDIOS MANUALES Y MECANICOS CON FLEJES DE ZINC GALVANIZADO SUJETOS CON TORNILLOS DE ACERO INOXIDABLE, PREVIA ADHESION DE CINTA AUTOADHESIVA DE FIELTRO EN LOS BORDES DEL MARCO EN CONTACTO CON LA CAPA PICTORICA, INCLUSO AJUSTE DE CUÑAS. MEDIDA LA LONGITUD EJECUTADA.			
HB00100	2,000 ud	FLEJE GRANDE	0,25	0,50	
HB00300	1,000 ud	FIELTRO AUTOADHESIVO DE 9MM X 15M	33,96	33,96	
CPA00900	0,525 h	RESTAURADOR	11,88	6,24	
PW00105	0,160 h	PEON ESPECIAL	17,00	2,72	
WW00001	2,000 ud	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,17	2,34	
COSTE UNITARIO TOTAL.....					45,76
C12AF9100	m2	ELIMINACION ESTUCOS PINTURA TELA, AGUA / MECANICAMENTE DE ELIMINACION DE ESTUCOS NO ORIGINALES O EN MAL ESTADO EN PINTURA SOBRE TELA, AFECTANDO AL 40% DE LA SUPERFICIE, REALIZADA EN HUMEDO MEDIANTE TORUNDAS DE ALGODON IMPREGNADAS EN AGUA DESMINERALIZADA Y AYUDA DE BISTURI. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.			
BA22000	1,000 l	AGUA DESMINERALIZADA	0,71	0,71	
HA00000	0,500 kg	ALGODON HIDROFILO	7,30	3,65	
CPA00900	8,400 h	RESTAURADOR	11,88	99,79	
WW00001	4,000 ud	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,17	4,68	
COSTE UNITARIO TOTAL.....					108,83
C12AH0900	m2	LIMPIEZA REVERSO PINTURA TELA, BROCHA DE LIMPIEZA DE POLVO POR EL REVERSO EN PINTURA SOBRE TELA, DE MANERA MECANICA CON CEPILLO Y BROCHA Y AYUDA DE ASPIRADOR. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.			
CPA00900	0,700 h	RESTAURADOR	11,88	8,32	
WW00001	1,000 ud	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,17	1,17	
COSTE UNITARIO TOTAL.....					9,49
C12AO0900	m2	FIJACION CAPA PICTORICA PINTURA TELA, COLA CONEJO DE FIJACION DE CAPA PICTORICA EN PINTURA SOBRE TELA, AFECTANDO AL 10% DE LA SUPERFICIE, REALIZADA CON COLA DE CONEJO APLICADA CON PINCEL, HUMECTACION PREVIA CON ALCOHOL Y AGUA DESMINERALIZADA AL 50:50, PROTECCION CON PAPEL JAPONES, APLICACION DE RADICACION INFRARROJA, PLANCHADO DE LA ZONA CON ESPATULA TERMINICA SOBRE SOPORTE INTERMEDIO DE PAPEL SILICONADO HASTA CONSEGUIR SU SECADO, RETIRADA DE LA PROTECCION Y LIMPIEZA DE LA SUPERFICIE. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.			
AB03100	0,100 m2	PAPEL BISILICONADO	1,93	0,19	
AB04200	0,500 ud	PAPEL JAPONES DE 11 G DE 48X75 CM	0,54	0,27	
ARD00000	0,050 l	ALCOHOL ETILICO + AGUA DESMINERALIZADA. AL 50:50	6,29	0,31	
ARH01010	0,050 kg	COLA DE CONEJO AL USO	4,73	0,24	
CPA00900	3,500 h	RESTAURADOR	11,88	41,58	
WW00001	2,000 ud	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,17	2,34	
COSTE UNITARIO TOTAL.....					44,93

CUADRO DE DESCOMPUESTOS

MARTIRIO SANTA LUCÍA

CÓDIGO	CANTIDAD UD.	RESUMEN	PRECIO	SUBTOTAL	IMPORTE
C12AP9110	m2	LIMPIEZA BARNIZ RESINOSO PINTURA TELA, ISOCTANO+ETER+ETANOL DE LIMPIEZA DE BARNIZ RESINOSO EN PINTURA SOBRE TELA MEDIANTE LA APLICACION DE ISOCTANO, ETER Y ETANOL AL 70:10:20 CON TORUNDAS DE ALGODON Y AYUDA DE BISTURI, Y CONTROL DE SU NEUTRALIZACION. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.			
ARE00115	0,300 l	ISOCTANO + ETER + ETANOL AL 70:10:20	17,72	5,32	
BA55000	0,100 l	ESENCIA DE TREMENTINA	24,25	2,43	
HA00000	0,100 kg	ALGODON HIDROFILO	7,30	0,73	
CPA00900	44,800 h	RESTAURADOR	11,88	532,22	
WW00001	3,000 ud	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,17	3,51	
COSTE UNITARIO TOTAL.....					544,21
C12AP9255	m2	ELIMIN. REPINTE OLEOSO PINTURA TELA, TRICLOROETANO + DIACETONAALCOHOL DE ELIMINACION DE REPINTE OLEOSO EN PINTURA SOBRE TELA, AFECTANDO AL 20% DE LA SUPERFICIE, MEDIANTE LA APLICACION DE TRICLOROETANO Y DIACETONAALCOHOL AL 75:25 CON TORUNDAS DE ALGODON Y AYUDA DE BISTURI, Y CONTROL DE SU NEUTRALIZACION. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.			
ARE00215	0,300 l	TRICLOROETANO + DIACETONAALCOHOL 75:25	28,89	8,67	
BA55000	0,200 l	ESENCIA DE TREMENTINA	24,25	4,85	
HA00000	0,200 kg	ALGODON HIDROFILO	7,30	1,46	
CPA00900	33,600 h	RESTAURADOR	11,88	399,17	
WW00001	6,000 ud	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,17	7,02	
COSTE UNITARIO TOTAL.....					421,17
C12AQ0900	m2	ESTUCADO LAGUNAS PEQUEÑAS PINTURA TELA, ESTUCO TRADICIONAL DE ESTUCADO DE LAGUNAS DE PEQUEÑO TAMAÑO EN PINTURA SOBRE TELA, AFECTANDO AL 40% DE LA SUPERFICIE, REALIZADO CON ESTUCO TRADICIONAL APLICADO CON PINCEL O ESPATULA Y NIVELADO DE LA SUPERFICIE CON BISTURI, INCLUSO LIMPIEZA DE LA ZONA. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.			
ARM00000	0,300 kg	ESTUCO PARA REINTEGRACION DE PREPARACIONES	5,40	1,62	
CPA00900	22,400 h	RESTAURADOR	11,88	266,11	
WW00001	8,000 ud	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,17	9,36	
COSTE UNITARIO TOTAL.....					277,09
C12AR0910	m2	REINT. CROMATICA PINTURA TELA PEQUEÑAS LAGUNAS, ACUARELA RAYADO DE REINTEGRACION CROMATICA DE LAGUNAS DE PEQUEÑO TAMAÑO EN PINTURA SOBRE TELA, AFECTANDO AL 40% DE LA SUPERFICIE, REALIZADA CON ACUARELAS DE 1ª CALIDAD CON LA TECNICA DEL RAYADO VERTICAL, INCLUSO AJUSTE DEL COLOR CON PIGMENTOS AL BARNIZ. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.			
DB00205	0,200 ud	CAJA DE ACUARELAS DE 24 COLORES	135,94	27,19	
DD00550	0,100 ud	PIGMENTOS AL BARNIZ GAMA DE 33 COLORES	461,03	46,10	
IB01306	2,000 ud	PINCEL DE ACUARELA DE PELO DE MARTA KOLINSKI N 2/0	2,68	5,36	
IB01505	2,000 ud	PINCEL DE ACUARELA DE FIBRA BLANCA N 0	2,44	4,88	
CPA00900	67,200 h	RESTAURADOR	11,88	798,34	
WW00001	2,000 ud	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,17	2,34	
COSTE UNITARIO TOTAL.....					884,21
C12AS0900	m2	BARNIZADO RETOQUE PINTURA TELA, BARNIZ ACRILICO BROCHA DE BARNIZADO DE RETOQUE EN PINTURA SOBRE TELA REALIZADO CON BARNIZ DE RESINA ACRILICA APLICADO CON BROCHA. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.			
EJ00005	0,300 l	BARNIZ DE RETOQUE RESINA ACRILICA 1ª CALIDAD	32,46	9,74	
IA03324	0,100 ud	PALETINA DE FIBRA DEL N 24	4,58	0,46	
CPA00900	0,700 h	RESTAURADOR	11,88	8,32	
WW00001	1,000 ud	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,17	1,17	
COSTE UNITARIO TOTAL.....					19,69
C12AS0930	m2	AJUSTE BARNIZADO FINAL PINTURA TELA, AEROSOL BRILLO DE AJUSTE DE BARNIZADO FINAL EN PINTURA SOBRE TELA REALIZADO CON BARNIZ BRILLO EN AEROSOL. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.			
EJ00405	0,200 ud	AEROSOL DE BARNIZ BRILLANTE DE RESINA ACRILICA 1ª CALIDAD	12,36	2,47	
CPA00900	0,224 h	RESTAURADOR	11,88	2,66	
WW00001	1,000 ud	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,17	1,17	



CUADRO DE DESCOMPUESTOS

MARTIRIO SANTA LUCÍA

CÓDIGO	CANTIDAD UD. RESUMEN	PRECIO	SUBTOTAL	IMPORTE
COSTE UNITARIO TOTAL.....				6,30



PRESUPUESTO Y MEDICIONES

MARTIRIO SANTA LUCÍA

CÓDIGO	RESUMEN	UDS	LONGITUD	ANCHURA	ALTURA	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
C.1	Estudios complementarios							
C5A	Estudios históricos							
								950,40
C5B	Técnicas de examen por imagen							
								92,80
C5C	Estudios científicos							
								365,17
	TOTAL C.1							1.408,37

PRESUPUESTO Y MEDICIONES

MARTIRIO SANTA LUCÍA

CÓDIGO	RESUMEN	UDS	LONGITUD	ANCHURA	ALTURA	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
C12A PINTURAS SOBRE TELA								
C12AA Eliminación de polvo y depósitos superficiales								
C12AA0900	m2 ELIMINACION DE POLVO ANVERSO PINTURA SOBRE TELA, BROCHA DE ELIMINACION DE POLVO Y DEPOSITOS SUPERFICIALES EN PINTURA SOBRE TELA, REALIZADA CON BROCHA DE PELO SUAVE, INCLUSO AYUDA DE ASPIRADOR. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.							
Act0010	lienzo	1	10,80				10,80	
							10,80	7,46
								80,57
TOTAL C12AA								80,57
C12AC Colocación y eliminación de protecciones								
C12AC0900	m2 PROTECCION PREVIA PINTURA TELA, PAPEL JAPONES / COLA CONEJO DE PROTECCION PREVIA DE PINTURA SOBRE TELA, REALIZADA CON PAPEL JAPONES Y COLA DE CONEJO. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.							
Act0010	lienzo	1	10,80				10,80	
							10,80	13,95
								150,66
C12AC0950	m2 ELIMINACION PROTECCION PAPEL/COLA PINTURA TELA, AGUA DE ELIMINACION DE PROTECCION PREVIA DE PAPEL JAPONES Y COLA DE CONEJO EN PINTURA SOBRE TELA, REALIZADA POR APLICACION DE COMPRESAS DE ALGODON HUMEDECIDAS EN AGUA DESMINERALIZADA CALIENTE, AYUDA DE BISTURI Y SECADO DE LA SUPERFICIE. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.							
Act0010	Lienzo	1	10,80				10,80	
							10,80	20,34
								219,67
TOTAL C12AC								370,33
C12AD Montajes y desmontajes								
C12AD0930	m DESMONTAJE MARCO PINTURA SOBRE TELA MAYOR 1 M2 DE DESMONTAJE DE MARCO EN PINTURA SOBRE TELA DE SUPERFICIE MAYOR A 1 M2 REALIZADO POR MEDIOS MANUALES Y MECANICOS. MEDIDA LA LONGITUD EJECUTADA.							
Act0010	Lienzo	1	10,80				10,80	
							10,80	9,90
								106,92
C12AD9205	m MONTAJE MARCO PINTURA SOBRE TELA MAYOR 1 M2 DE MONTAJE DE MARCO EN PINTURA SOBRE TELA DE SUPERFICIE MAYOR A 1 M2 REALIZADO POR MEDIOS MANUALES Y MECANICOS CON FLEJES DE ZINC GALVANIZADO SUJETOS CON TORNILLOS DE ACERO INOXIDABLE, PREVIA ADHESION DE CINTA AUTOADHESIVA DE FIELTRO EN LOS BORDES DEL MARCO EN CONTACTO CON LA CAPA PICTORICA, INCLUSO AJUSTE DE CUÑAS. MEDIDA LA LONGITUD EJECUTADA.							
Act0010	Lienzo	1	10,80				10,80	
							10,80	45,76
								494,21
TOTAL C12AD								601,13

PRESUPUESTO Y MEDICIONES

MARTIRIO SANTA LUCÍA

CÓDIGO	RESUMEN	UDS	LONGITUD	ANCHURA	ALTURA	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
C12AF Eliminación de intervenciones anteriores								
C12AF9100	m2 ELIMINACION ESTUCOS PINTURA TELA, AGUA / MECANICAMENTE DE ELIMINACION DE ESTUCOS NO ORIGINALES O EN MAL ESTADO EN PINTURA SOBRE TELA, AFECTANDO AL 40% DE LA SUPERFICIE, REALIZADA EN HUMEDO MEDIANTE TORUNDAS DE ALGODON IMPREGNADAS EN AGUA DESMINERALIZADA Y AYUDA DE BISTURI. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.							
Act0010	lienzo	1	10,80			10,80		
						10,80	108,83	1.175,36
TOTAL C12AF								1.175,36
C12AH Limpiezas del reverso								
C12AH0900	m2 LIMPIEZA REVERSO PINTURA TELA, BROCHA DE LIMPIEZA DE POLVO POR EL REVERSO EN PINTURA SOBRE TELA, DE MANERA MECANICA CON CEPILLO Y BROCHA Y AYUDA DE ASPIRADOR. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.							
Act0010	Lienzo	1	10,80			10,80		
						10,80	9,49	102,49
TOTAL C12AH								102,49
C12AO Fijaciones								
C12AO0900	m2 FIJACION CAPA PICTORICA PINTURA TELA, COLA CONEJO DE FIJACION DE CAPA PICTORICA EN PINTURA SOBRE TELA, AFECTANDO AL 10% DE LA SUPERFICIE, REALIZADA CON COLA DE CONEJO APLICADA CON PINCEL, HUMECTACION PREVIA CON ALCOHOL Y AGUA DESMINERALIZADA AL 50:50, PROTECCION CON PAPEL JAPONES, APLICACION DE RADIACION INFRARROJA, PLANCHADO DE LA ZONA CON ESPATULA TERMICA SOBRE SOPORTE INTERMEDIO DE PAPEL SILICONADO HASTA CONSEGUIR SU SECADO, RETIRADA DE LA PROTECCION Y LIMPIEZA DE LA SUPERFICIE. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.							
Act0010	lienzo	1	10,80			10,80		
						10,80	44,93	485,24
TOTAL C12AO								485,24
C12AP Limpiezas								
C12AP9110	m2 LIMPIEZA BARNIZ RESINOSO PINTURA TELA, ISOCTANO+ETER+ETANOL DE LIMPIEZA DE BARNIZ RESINOSO EN PINTURA SOBRE TELA MEDIANTE LA APLICACION DE ISOCTANO, ETER Y ETANOL AL 70:10:20 CON TORUNDAS DE ALGODON Y AYUDA DE BISTURI, Y CONTROL DE SU NEUTRALIZACION. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.							
Act0010	Lienzo	1	10,80			10,80		
						10,80	544,21	5.877,47
C12AP9255	m2 ELIMIN. REPINTE OLEOSO PINTURA TELA, TRICLOROETANO + DIACETONAALCOHOL DE ELIMINACION DE REPINTE OLEOSO EN PINTURA SOBRE TELA, AFECTANDO AL 20% DE LA SUPERFICIE, MEDIANTE LA APLICACION DE TRICLOROETANO Y DIACETONAALCOHOL AL 75:25 CON TORUNDAS DE ALGODON Y AYUDA DE BISTURI, Y CONTROL DE SU NEUTRALIZACION. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.							
						10,80	421,17	4.548,64
TOTAL C12AP								10.426,11

PRESUPUESTO Y MEDICIONES

MARTIRIO SANTA LUCÍA

CÓDIGO	RESUMEN	UNDS	LONGITUD	ANCHURA	ALTIMETRA	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
C12AQ Reintegraciones de la capa de preparación								
C12AQ0900	m2 ESTUCADO LAGUNAS PEQUEÑAS PINTURA TELA, ESTUCO TRADICIONAL							
	DE ESTUCADO DE LAGUNAS DE PEQUEÑO TAMAÑO EN PINTURA SOBRE TELA, AFECTANDO AL 40% DE LA SUPERFICIE, REALIZADO CON ESTUCO TRADICIONAL APLICADO CON PINCEL O ESPATULA Y NIVELADO DE LA SUPERFICIE CON BISTURI, INCLUSO LIMPIEZA DE LA ZONA. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.							
Act0010	lienzo	1	10,80			10,80		
						10,80	277,09	2.992,57
TOTAL C12AQ								2.992,57
C12AR Reintegraciones de la película pictórica								
C12AR0910	m2 REINT. CROMATICA PINTURA TELA PEQUEÑAS LAGUNAS, ACUARELA RAYADO							
	DE REINTEGRACION CROMATICA DE LAGUNAS DE PEQUEÑO TAMAÑO EN PINTURA SOBRE TELA, AFECTANDO AL 40% DE LA SUPERFICIE, REALIZADA CON ACUARELAS DE 1ª CALIDAD CON LA TECNICA DEL RAYADO VERTICAL, INCLUSO AJUSTE DEL COLOR CON PIGMENTOS AL BARNIZ. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.							
Act0010	lienzo	1	10,80			10,80		
						10,80	884,21	9.549,47
TOTAL C12AR								9.549,47
C12AS Protecciones								
C12AS0900	m2 BARNIZADO RETOQUE PINTURA TELA, BARNIZ ACRILICO BROCHA							
	DE BARNIZADO DE RETOQUE EN PINTURA SOBRE TELA REALIZADO CON BARNIZ DE RESINA ACRILICA APLICADO CON BROCHA. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.							
Act0010	Lienzo	1	10,80			10,80		
						10,80	19,69	212,65
C12AS0930	m2 AJUSTE BARNIZADO FINAL PINTURA TELA, AEROSOL BRILLO							
	DE AJUSTE DE BARNIZADO FINAL EN PINTURA SOBRE TELA REALIZADO CON BARNIZ BRILLO EN AEROSOL. MEDIDA LA SUPERFICIE EJECUTADA.							
Act0010	Lienzo	1	10,80			10,80		
						10,80	6,30	68,04
TOTAL C12AS.....								280,69
TOTAL C12A.....								26.063,96
TOTAL								27.472,33



EQUIPO REDACTOR DEL PROYECTO DE CONSERVACIÓN

LA REDACTORA,



Fdo.: ⁵ Silvia Patricia Martínez García-Otero
C.I.F.: Q-4100778
TÉCNICO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO



*Proyecto de Conservación
Martirio de Santa Lucía. Parroquia de San Sebastián. Sevilla.*

VIII. ANEXOS



VIII.1. ESTUDIO DEL BIEN Y SUS VALORES CULTURALES



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA

ESTUDIO DEL BIEN Y SUS VALORES CULTURALES

MARTIRIO DE SANTA LUCÍA.

PARROQUIA DE SAN SEBASTIÁN. SEVILLA.



I. HISTORIA DEL BIEN MUEBLE.

1. ORIGEN DE LA OBRA.

El origen de este gran lienzo fue para presidir el retablo mayor de la iglesia de santa Lucía de Sevilla, hay autores que lo atribuyen a Francisco Varela, otros a Juan de Roelas y últimamente también se atribuye su realización a Jerónimo Ramírez.

2. CAMBIOS DE UBICACIÓN/ PROPIEDAD.

El Martirio de santa Lucía obra de gran formato, procede del antiguo retablo mayor de la desaparecida parroquia sevillana de Santa Lucía . Este cuadro se envió sobre los años 40 del siglo XX a la actual iglesia del barrio del Porvenir, por mandato del cardenal Segura. Y es propiedad del Arzobispado de Sevilla.

3. RESTAURACIONES/MODIFICACIONES.

El cuadro ha tenido varias intervenciones anteriores pero no existe ninguna documentada, destacando en reentelado que presenta que podría ser de los años 1940 a 1950.

4. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

En el lienzo se representa el instante en que la santa es martirizada por medio de una espada que le atraviesa el cuello en el año 304 en tiempos de Diocleciano. Fue denunciada como cristiana por su novio pagano, ante el cónsul Pascasio en Siracusa, por repartir sus bienes con los pobres que la condenó a que los verdugos le arrancaran los ojos, pero no le afectó y también le levantaron una hoguera a su alrededor para quemarla, pero las llamas la respetaron y salió ilesa. Según otra versión, ella misma se habría arrancado los ojos y los habría enviado a su novio sobre una bandeja; pero la Virgen María le habría hecho nacer otros ojos aún más bellos. Esta leyenda se apoya en la etimología popular de su nombre, Lucía, cuya raíz está vinculada con la palabra luz.

5. ANÁLISIS MORFOLÓGICO Y ESTILÍSTICO/ ESTUDIO COMPARATIVO.

En esta obra de gran formato se refleja un sentido de expresión vitalista y dinámico que salvo en Roelas, no había aparecido antes en la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII. Durante las primeras décadas del siglo se advierte en el seno de la pintura sevillana una clara confluencia entre dos tendencias pictóricas: una de ellas, el manierismo, de carácter retardatario que arrastraba fórmulas pretéritas y estereotipadas, heredadas de los años finales del siglo XVI, cuyo máximo representante es el suegro de Velázquez; la otra en la que se puede encuadrar esta obra, es el naturalismo que alumbró rasgos originales de modernidad en aquella época, que vendría a imponer en la pintura un lenguaje auténtico de los nuevos tiempos. Entre estos dos conceptos enfrentados que representan lo antiguo y lo moderno se



destacaron dos pintores fundamentales: Francisco Pacheco y Juan de Roelas, artista este último, que supo romper los fríos esquemas creativos empleados por los predecesores e introdujo en la pintura vida, sentimiento y observación de la realidad. Otros artistas de esta generación como Uceda, Varela, Legot, Castillo, Ramírez, Sánchez Cotán y Esquivel, se movieron entre ambas tendencias, apoyándose en la primera, durante una primera etapa de creatividad pero desembocando finalmente en lo que sería el lenguaje moderno del siglo XVII: el naturalismo barroco.

6. PROPUESTA DE ESTUDIO Y PUESTA EN VALOR.

Se propone ahondar en el estudio histórico-artístico de este gran lienzo que permita ponerlo en relación con antecedentes y autores de su momento de realización y analizar sus distintas atribuciones, como así mismo estudiar los distintos significados de la obra en relación con su historia material o procesos históricos concretos en los que ha estado inserto y como se ha ido adaptando a ellos.

Por otra parte se plantea profundizar, tanto en el conocimiento de las restauraciones y modificaciones ya existentes, como en cualquier otro dato que pueda surgir en el transcurso de la propia intervención.



BIBLIOGRAFÍA

- Angulo Íñiguez, D. Juan de Roelas. Aportaciones para su estudio. Archivo Español de Arte y Arqueología. Tomo I. Madrid, 1925.
- Banda y Vargas, A. El pintor Jerónimo Ramírez en Higuera la Real. Badajoz, 1975.
- Dabrio González, M.T. Aportaciones al estudio del pintor Francisco Varela. Homenaje al profesor Hernández Díaz. Sevilla, 1982
- García Gutiérrez, P.F. y Martínez Carbajo, A.F. Iglesias de Sevilla. Ed. El Avapiés. Madrid,1994.
- Gestoso y Pérez, José (1909). Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive, T. III Sevilla: Oficina Tipográfica La Andalucía Moderna.
- Réau, Louis (1997). Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. De la G a la O Tomo 2.Madrid: ediciones del Serbal.
- Valdivieso González, E. Juan de Roelas. Sevilla, 1978.
- Valdivieso, Enrique (1986). Historia de la Pintura Sevillana: siglos XIII al XX. Ed. Guadalquivir. Sevilla, 1992.
- Vorágine, Santiago de la (1982). La Leyenda dorada (trad. De Fray José Manuel Macías) Vol. I. Alianza Editorial. Madrid, 1992.

- V. V. A. A. Juan de Roelas (H. 1570-1625) . Consejería de Cultura. Museo de Bellas Artes de Sevilla, del 26 de noviembre al 15 de febrero de 2009



II. VALORACIÓN CULTURAL

Los valores culturales que posee el lienzo están basados, tanto en evaluaciones histórico-artísticas, relativas especialmente a su atribución, a su creatividad, materialidad, iconografía, como a evaluaciones científico-técnicas. Entre ellos destacamos:

-Valor histórico. La crítica especializada la sitúa por cronología a partir de 1620 a 1635 y la atribuye al pintor Juan de Roelas hay otros autores que lo atribuyen a Francisco Varela. Y por último hay una nueva corriente que se lo atribuyen a Jerónimo Ramírez.

-Valor artístico. La obra pictórica posee unas características morfológicas y estilísticas que se pueden relacionar con el primer naturalismo barroco.

-Valor iconográfico. Por ser una representación de grandes dimensiones del martirio y muerte de la santa de Siracusa.

Edo.: Gabriel Ferreras Romero

TÉCNICO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS ARTÍSTICOS



VIII.2. ESTUDIO TÉCNICO DE LIGAMENTOS



ESTUDIO TÉCNICO DE LIGAMENTOS

“MARTIRIO DE SANTA LUCÍA”

FRANCISCO VARELA. SIGLO XVII

PARROQUIA DE SAN SEBASTIÁN. SEVILLA

Julio de 2017



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
I. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.....	2
II. ESTUDIO TÉCNICO DE LIGAMENTOS.....	3
DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....	5
EQUIPO TÉCNICO.....	13



INTRODUCCIÓN

El objeto de este informe es el estudio técnico de los ligamentos que figuran en el cuadro denominado "Martirio de Santa Lucía", tanto del tejido original como del soporte empleado en el reentelado.

Para este estudio se han realizado esquemas de la contextura de estos tejidos y se adjuntan imágenes de dichos elementos.

I. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL

1. TÍTULO U OBJETO: Lienzo: 'Martirio de Santa Lucía'.
2. TIPOLOGÍA. Óleo sobre lienzo.
3. DIMENSIONES: 397 x 267 cm (h x a).
4. LOCALIZACIÓN.
 - 4.1. Provincia: Sevilla.
 - 4.2. Municipio: Sevilla.
 - 4.3. Inmueble: Iglesia de San Sebastián Sevilla, calle San Salvador n.º1, 41013 Sevilla.
 - 4.4. Ubicación: Nave del Evangelio, delante de la capilla Sacramental.
5. DATOS HISTÓRICOS-ARTÍSTICOS
 - 5.1. Autor: Francisco Varela.
 - 5.2. Cronología: Siglo XVII.

II. ESTUDIO TÉCNICO DE LIGAMENTOS

1. Descripción

El estudio del tejido original se ha realizado por el anverso, en aquellos escasos puntos en los que se puede observar el ligamento, por la pérdida de la capa pictórica. Por el reverso no se tiene acceso a este elemento al presentar el tejido del reentelado. El examen de este segundo elemento sí se pudo realizar por el reverso de la obra.

2. Contextura

TEJIDO ORIGINAL

Calificación técnica:

El soporte original que presenta este cuadro posee un tipo de ligamento parte de la tipología de las sargas, caracterizadas por los saltos o escalonados de hilos de urdimbres hacia la izquierda o la derecha de cada pasada de trama. En esta obra en concreto figura un tipo de una sarga compuesta, conocida de manera coloquial como "mantelillo", que da lugar a la formación de diferentes rombos y combinaciones, cuyo diseño se suele reproducir por toda la superficie de estos tejidos. Estos diseños suelen ser similares por el anverso y reverso, con un predominio de las bastas de urdimbres o tramas según la cara, por lo que cualquiera de ellas pueden ser empleadas indistintamente como el derecho.

Los puntos en los que aparece en la obra este tejido son escasos e insuficientes para poder plantear un completo examen. Ante la imposibilidad de poder estudiar el diseño de la sarga de esta obra, no se adjunta en este informe el esquema que se genera, salvo que en un futuro se desmonte el tejido de reentelado o se aprecie un mayor tramo de este soporte cuando se separe el marco. Por ello a continuación se facilitan los datos a nivel material y los relativos a la densidad.

Urdimbre: 1 urdimbre.

Materia:

- Hilo de base: aparentemente lino, formado por múltiples cabos con torsión en Z, color natural sin teñir.

Densidad:

- 16/18 hilos de base por cm.

Trama: 1 trama.

Materia:

- Hilo de base: aparentemente lino, formado por múltiples cabos con torsión en Z, color natural sin teñir.

Densidad:

- 14/16 pasadas al cm.



Construcción interna del tejido:

Ligamento de rombos complejos, base sarga.

Tintura

Color natural sin tintura.

TEJIDO DE REENTELADO.

Calificación técnica:

Tafetán. Se trata de un tejido con un ligamento que se limita a dos hilos y dos pasadas, según el cual los hilos pares y los impares alternan a cada pasada, por debajo y por encima de la trama.

Urdimbre: 1 urdimbre.

Materia:

- Hilo de base: aparentemente lino, formado por múltiples cabos con torsión en Z, color natural sin teñir.

Densidad:

- 10/11 hilos de base por cm.

Trama: 1 trama.

Materia:

- Hilo de base: aparentemente lino, formado por múltiples cabos con torsión en Z, color natural sin teñir.

Densidad:

- 9/10 pasadas al cm.

Construcción interna del tejido:

Trazado de la estructura de tafetán.

Curso del ligamento: 2 hilos y 2 pasadas.

Tintura

Color natural sin tintura.

Fdo.: Lourdes Fernández González
TÉCNICO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO



DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Figura 1



Tejido original. Sarga compuesta (Imágenes con ligamento en sentido trama).

Figura 2



Macros del tejido original (Imágenes con ligamento en sentido trama).

Figura 3



Densidad del tejido original en 0,5 cm (Imagen en sentido trama)

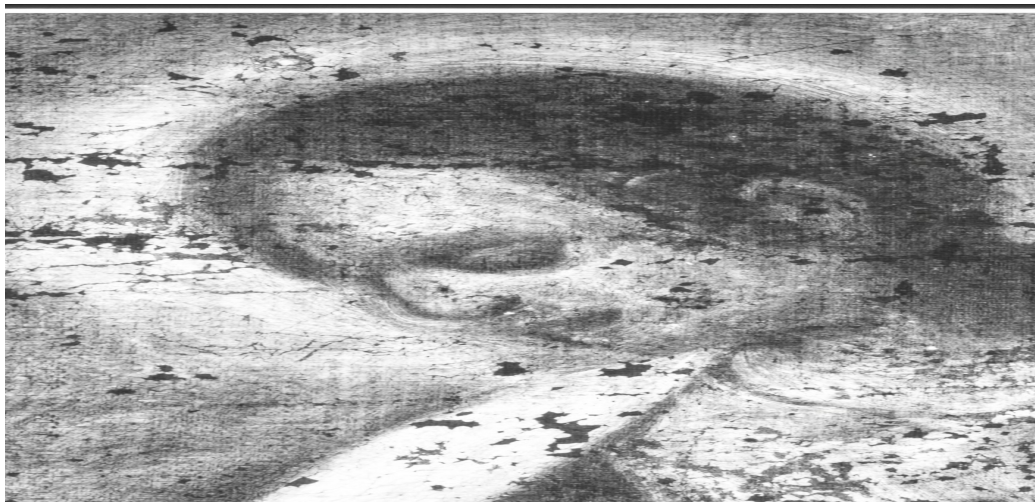
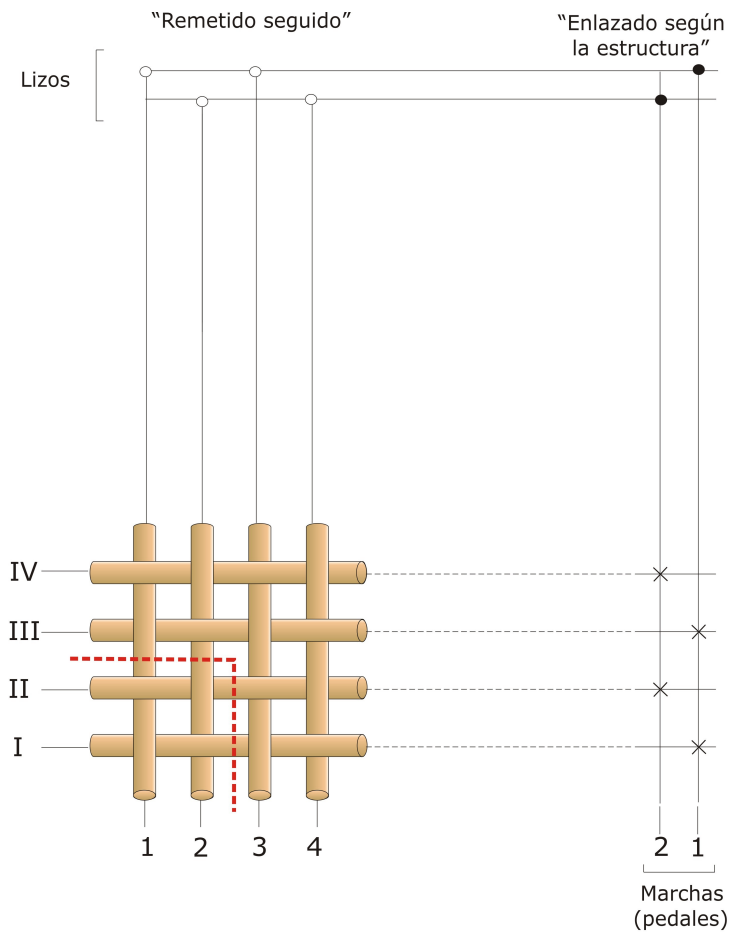


Imagen radiográfica de un detalle de la obra. Se aprecia el ligamento de sarga compuesta que conforma el tejido original.

Figura 4

Trazado técnico del tisaje del tafetán o "toile".



Tejido ejecutado por el anverso o reverso.



Corte sentido urdimbre (anverso o reverso).

Construcción interna del tejido de reentelado

Figura 5



Tejido de reentelado (Imágenes en sentido urdimbre).

Figura 6



Macros del tejido de reentelado (Imágenes en sentido urdimbre).

Figura 7



Densidad del tejido de reentelado 0,5 cm (Imagen sentido urdimbre).



VIII.3. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA

PROGRAMA DE MANTENIMIENTO

MARTIRIO DE SANTA LUCÍA

FRANCISCO DE VARELA. S. XVII

PARROQUIA DE SAN SEBASTIÁN. SEVILLA

julio, 2017



PROGRAMA DE MANTENIMIENTO DE LA PINTURA SOBRE LIENZO ELMARTIRIO DE SANTA LUCÍA, DE FRANCISCO DE VARELA. S. XVII, PARROQUIA DE SAN SEBASTIÁN. SEVILLA

INTRODUCCIÓN

En el marco del proyecto de conservación, el programa de mantenimiento de la pintura sobre lienzo el Martirio de Santa Lucía, de Francisco de Varela, del s. XVII, de la parroquia de San Sebastián, Sevilla, debe sistematizar todas las actividades y estrategias destinadas a prevenir los daños que pudieran ocasionarse en un bien patrimonial en un determinado período temporal, a partir de un estándar conservativo previamente definido por el proyecto de conservación y que aquí se presenta de una forma básica contemplando todos los apartados necesarios para un correcto cumplimiento del mismo.

El objetivo del programa de mantenimiento debe abarcar los siguientes aspectos, que aquí se detallan:

a) Registro de seguimiento de los parámetros conservativos, seleccionados según la necesidad del bien, agrupados por secciones;

b) Descripción priorizada de las actividades necesarias para el mantenimiento, sea del contenedor (edificio o entorno) como de cada bien cultural en el contenido objeto del programa de mantenimiento.

Es preciso presuponer, que a pesar de que una obra haya sido intervenida, se van a generar alteraciones en el tiempo sobre todo si no se controlan los parámetros conservativos causantes del daño. Esta situación debe preverse y tenerse en consideración para actuar con las medidas preventivas y correctoras necesarias:

- Inspección periódica de los bienes y de las instalaciones auxiliares.
- Elaboración de unas normas de mantenimiento tanto de los bienes como de las instalaciones auxiliares, diseñadas y pensadas específicamente por cada tipología de bien cultural objeto del programa de mantenimiento, después de la evaluación del estado de conservación, en el caso que nos ocupa, hablamos de un lienzo en un contexto eclesiástico.
- Asesoramiento técnico y formación a todas aquellas personas que de una forma u otra son encargadas de su custodia.

Las personas encargadas de realizar este programa, deberán llevar un diario que contemple los siguientes puntos:

- a) Relación y periodicidad de las acciones programadas.
- b) Relación de actividades realizadas.
- c) Relación de problemas encontrados.



d) Alteraciones detectadas tanto en el inmueble e instalaciones, como en el bien cultural.

NORMAS DE MANTENIMIENTO

La conservación es una intervención continua e integral que afecta a todos los bienes culturales en conjunto. Para la adecuada conservación y mantenimiento futuro del bien cultural, se pueden dar una serie de recomendaciones específicas que tienen en cuenta tanto las condiciones ambientales, el control orgánico de plagas, como las condiciones de exposición, almacenaje, mantenimiento o la manipulación de la obra.

Aunque no existan unas condiciones ambientales de humedad relativa y temperatura óptimas fijas para los bienes muebles, sí se pueden establecer unas pautas generales de prevención y actuación a considerar.

MEDIO AMBIENTE

Existen unos valores ideales de exposición a la humedad y temperatura que para la pintura son en torno a los 20°C de T y unos 55–60% de H.R., aunque la recomendación general es la eliminación de variaciones bruscas de estos parámetros.

ILUMINACIÓN

En cuanto a la iluminación, existen unos límites máximos recomendados sobre obras de arte (hasta 130-160 lux en caso de pinturas). Respecto a la elección de la fuente de iluminación, se debe tener en cuenta que las lámparas incandescentes ejercen un efecto térmico considerable que es necesario controlar, mientras que las lámparas fluorescentes producen un efecto térmico mucho menor. Es importante en cualquier caso, mantener una distancia prudencial entre la fuente de calor y la obra, sobre todo en el caso de focos gasógenos e incandescentes.

Para la adecuada conservación y mantenimiento futuro de la pintura se pueden dar una serie de recomendaciones específicas a tener en cuenta.

MANIPULACIÓN

Las operaciones de manipulación o cambios de ubicación de la pintura deben llevarse a cabo con la supervisión de personal cualificado, o que tenga la información necesaria para llevarlas a cabo y con los medios auxiliares precisos para cada caso.

Las tareas de manipulación suponen un riesgo potencial para su conservación. Es por ello que el personal que se encarga de dichas operaciones tome conciencia, y no convierta esta tarea en un acto rutinario.

Las personas que manipulen el bien deben utilizar guantes de algodón preferiblemente blancos.

LIMPIEZA

Con el fin de mantener adecuadamente la obra e impedir alteraciones derivadas del uso de productos o métodos de mantenimiento inadecuados, se recomienda evitar cualquier actuación que no sea la de eliminar el polvo de forma superficial con brochas de pelo suave y micro aspiradora regulable.

No anclar la pintura al muro a través del bastidor.

Al detectar cualquier alteración en el estado de conservación de la obra se aconseja contar con personal cualificado y titulado en conservación-restauración de bienes culturales para la evaluación del problema y la propuesta de las soluciones adecuadas a cada caso.

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

Es importante efectuar una inspección periódica del estado de conservación en que se encuentra la superficie de los bienes culturales. En este sentido es aconsejable aprovechar el momento en que se realiza la limpieza de las obras para verificar contemporáneamente su estado.

En el caso que se verifique una modificación perceptible, es importante:

- . Documentar fotográficamente el daño.
- . Realizar un informe del estado en que se encuentra la obra, avisar a técnicos especialistas para estas operaciones.
- . No tocar nada y esperar que llegue el técnico para solucionar el problema.



Fdo.: Raniero Baglioni

TÉCNICO EN CONSERVACIÓN PREVENTIVA



EQUIPO TÉCNICO

Coordinación general:

Lorenzo Pérez del Campo. Facultativo del Cuerpo Superior de Conservadores del Patrimonio Histórico. Jefe de Centro de Intervención. IAPH.

Coordinación técnica:

Araceli Montero Moreno. Jefa del Área de Tratamiento de Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.

María del Mar González González. Jefa del Departamento de Talleres de conservación y restauración. Centro de Intervención. IAPH.

Reyes Ojeda Calvo. Jefa del Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Estudio histórico:

Gabriel Ferreras Romero. Técnico de estudios histórico-artísticos. Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Redactora del Proyecto de Conservación:

Silvia Patricia Martínez García-Otero. Técnico en restauración y conservación del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención. IAPH.

Presupuesto

Lourdes Núñez Casares. Técnico en restauración y conservación del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención. IAPH.

Silvia Patricia Martínez García-Otero. Técnico en restauración y conservación del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención. IAPH.

Estudio Técnico de ligamentos:

Lourdes Fernández González. Técnico en restauración y conservación del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención. IAPH.

Conservación Preventiva:

Raniero Baglioni. Técnico en Conservación Preventiva. Centro de Intervención. Área de Tratamiento. IAPH.

Estudio Fotográfico y radiográfico:

Eugenio Fernández Ruiz. Jefe de Proyecto de Técnicas de Examen por Imagen. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.

José Manuel Santos Madrid. Técnico en fotografía aplicada a la intervención en el Patrimonio Histórico. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.

Sevilla, 4 de Julio de 2017